

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DATE	SIGNATURE

आधुनिकता और समकालीन रचना-संदर्भ

आधुनिकता
और-
समकालीन-
रचनासंदर्भ

डॉ० नरेन्द्र मोहन

आदर्श साहित्य प्रकाशन
भारत-स्व-शैलक प्रकाश, दिल्ली-३१

© डॉ० नरेन्द्र मोहन

प्रकाशक :

धावरा साहित्य प्रकाशन
वेस्ट सोलमपुर दिल्ली-३१

प्रथम संस्करण १९७३

मूल्य :

पन्द्रह रुपये मात्र

मुद्रक : कुमार बादस, प्रिंटिंग प्रैस,
तबोल शाहदरा, दिल्ली-३२

ADHUNIKTA AUR SAMKALEEN RACHNA SANDRAB
by Dr. NARENDRA MOHAN

Rs 15/-

डॉ० इन्द्रनाथ मदान को



आधुनिकता और समकालीन रचना-संदर्भ

अनुक्रम

१ आधुनिकता की भूमिका/१७

- २ प्रयोगशील कविता : तात्त्विक और रचनात्मक धरातल/२७
३ नयी कविता विचार और रचना में सतुलन की खोज/३५
४ समकालीन कविता मानव नियति या आत्म-सघर्ष की विकट स्थिति/४६
५ समकालीन कविता अस्वीकार का विचार या मुद्रा/५१
६ एक कविता-वर्ष से जूझते हुए/५६
७ विकल्प का संकट और एक तनावपूर्ण मुहावरा/६७

८ स्वतंत्रता परवर्ती हिन्दी कहानी/७७

९. सातवें दशक की हिन्दी कहानी/८३

१० समकालीन कहानी . यथार्थ और अस्तित्व-बोध/९०

११. मानव-स्थितियाँ और समकालीन कथा-बोध/९६

१२ विसंगति और विडम्बना : एक अराजक होता हुआ कथा-संसार/१०५

१३. परिवेश का यथार्थ और कला का अनुभव/११२

१४. नगर-बोध और रचना-रूढियाँ/११६

१५. धाज का उपन्यास : जटिल मन-स्थिति से भयावह मानव-स्थिति तक/१२७

१६. नयी औपन्यासिक सर्जनात्मकता और अस्तित्व के चालू मुहावरे/१३४

१७. यथार्थ के विम्व और औपन्यासिक रचनाशीलता के तकाजे/१३८

१८. मुक्तिबोध की समीक्षा-दृष्टि/१४५

प्रस्तावना

आधुनिकता कोई निरपक्ष धारणा या निरकुश सिद्धांत नहीं है। यह गतिशील आधुनिक स्थिति है जिसका स्वभाव ठहरना नहीं, निरन्तर बदलना है। काव्य धारणा से मुक्त यह कोई सनातन क्रिया नहीं, आधुनिक युग की गतिशील प्रक्रिया है। आधुनिकता इसी प्रक्रिया से बनी मान मिनता है। इस में मानव स्थितिया का यथाथं है तो मर्षण और बिग्रोह का सकल्य भी है आत्मनिष्ठता है तो सामाजिक यथाथ भी। इस मनो-दृष्टि न आधुनिक तथा समकालीन रचना के बोध और सवेदना की एक अलग पहचान बनायी है और इसे एक अद्वितीय विशिष्टता दी है।

हिन्दी में आधुनिकता का चिंतन, विशेष रूप से, समकालीन रचना-सदस्यों में हुआ है। इस से पहले इस प्रकार के चिंतन की गुंजाइश कम थी क्योंकि आधुनिक-बोध से सम्बन्धित कृतियाँ (कविता, कहानी, उपन्यास नाटक से सम्बद्ध) बहुत कम लिखी गई थी। छायावाद से पूर्व रचित साहित्य में आधुनिकता पृष्ठभूमि में पड़ी है और मध्यकालीनता का पलड़ा भारी है। आधुनिकता जितनी भाषा, छन्द और रूपाकार में व्यक्त हुई है उतनी जीवन दृष्टि या रचना-दृष्टि में नहीं। भारतेन्दु काल से आधुनिक साहित्य का सूत्रपात मानने के पीछे आधुनिकता का तकाजा उतना नहीं है जितना नयी जागरूकता और आधुनिक अभिरुचि को रेखांकित करना। यह जागरूकता और अभिरुचि आधुनिकता की प्राथमिक हलचल है जो भारतेन्दुकालीन और द्विवेदीकालीन कविता और कथा-साहित्य में सामाजिक समस्याओं के चित्रण और समाधान तथा घटनाओं के पुनर्संयोजन के रूप में अभिव्यक्त हुई है। इस साहित्य में घटनाओं और स्थितियों के प्रति आधुनिक ढंग की प्रतिक्रियाओं का अभाव है। प्रारम्भिक दौर की यह आधुनिकता, असल में, आधुनिक जागरूकता की सूचक है जो छायावाद में द्विद्वारमक रूप ले लेती है। मध्यकालीनता के आधुनिकता में सक्रमण से जो द्विद्वारपूर्ण स्थितियाँ और मन स्थितियाँ निर्मित हुईं, उन्हीं का

चित्रण छायावादी कविता और गद्य में हुआ है। इस से मध्यकालीन-बोध और आधुनिक-बोध का द्वन्द्व उभर कर सामने आया है। एक ओर परम्परा का उत्कट मोह है तो दूसरी ओर आधुनिकता का तीव्र आकर्षण। यह आधुनिकता के स्वीकार और अस्वीकार की दुविधाप्रस्त मन स्थिति है। यह मन स्थिति प्रसाद, पन्त, निराला और महादेवी की कविताओं के संपूर्ण रचना-विधान में गुपी हुई है। उस समय के कथा-साहित्य और नाटक में भी यह मन स्थिति आदर्श और यथार्थ के द्वन्द्व के रूप में अभिव्यक्त हुई है। प्रेमचन्द के उपन्यासो-बहानियों में तथा प्रसाद के नाटकों में इसे देखा जा सकता है। आगे चलकर 'अज्ञेय' का उपन्यास शोखर एक जीवनौ और भुवनेश्वर का नाटक ताँबे के बीड़े आधुनिकता के टूट रूप को सामने लाते हैं। द्वन्द्व और दुविधा का रूप यथा बदला हुआ है—विघटित स्थितियों तथा मूल्य संकट से जुड़ा हुआ है। इसे प्रयोगशील कविता, नयी कविता, नयी कहानी और नये उपन्यास में भी देखा जा सकता है। इन में आधुनिकता के विविध पक्षों और रूपों का अनेकमुखी विकास हुआ है। आधुनिकता का एक रूप अगर आत्मनिष्ठ और आत्मकेन्द्रित है तो दूसरा समाजघर्मी और प्रगतिशील। इन दोनों के तनाव का चित्रण भी समकालीन साहित्य में है और दोनों में सन्तुलन की खोज भी। सन् साठ के धाद के साहित्य में जटिल बद्धमूल मन स्थिति, मानव नियति और स्थिति का एहसास है तो मानवीय-सर्प, विद्रोह, आक्रोश और संकल्प का चित्रण भी, और 'रोमैटिक' मुद्राएँ हैं तो एक विस्फारित तनावपूर्ण मुहावरा भी। बाबजूद इसके, समकालीन हिन्दी रचना आधुनिक-बोध या आधुनिकता का विस्तृत मर्म नहीं है और इसमें नई बरबट लेते हुए आधुनिक मनुष्य का साक्ष्य उपस्थित किया है।

आधुनिक लेखक किसे मानें ? क्या उसे जो पूरी तरह से धाज से जुड़ा है या कल, आज और कल से ? क्या उसे जो यथार्थवादी है, बिम्बवादी है, प्रतीकवादी है ? क्या उसे जो जिम्मा मुहावरा सेज-तरार और तनावपूर्ण है या उसे जिस का मुहावरा सीधा-सपाट और ठंडा है ? धाज के दौर में ऐसे लेखक भी हैं जो न यथार्थवादी दिखते हैं, न बिम्बवादी और न प्रतीकवादी ; न आधुनिक लगते हैं न समकालीन। आधुनिकता का अध्ययन करते हुए इन्हें कहा क्या जाए ? आधुनिक काव्य प्रकृति के साथ इन की संगति कैसे बँधी जाए ? ये प्रश्न उठने स्वाभाविक हैं। इस संदर्भ में इतना तो स्पष्ट हो जाना चाहिए कि आधुनिक होना धाज का या एक साथ कल, आज और कल का होना

नहीं है। आधुनिक बनने के ये दोनों रास्ते लेखक को उत्तेजक या चालू मुहावरों की ओर ले जाते हैं जो आधुनिकता के विरुद्ध जाना है। आधुनिक को किसी सर्वांग या कट्टर अर्थ में यथार्थवादी कहना भी उतना ही असंगत है जितना उसे प्रतीकवादी या बिम्बवादी कहना। जहाँ तक मुहावरों का सवाल है यह आक्रामक भी हो सकता है और उद्देगहीन भी, सीधा सपाट भी हो सकता है और बिम्बात्मक भी, देखना सिर्फ यह है कि वह रचनागत संवेदना के उलट न पड़ता हो या उसे झूठा सिद्ध न करता हो। ऊपर से आधुनिक और समसामयिक दिखने पर भी, हो सकता है कोई लेखक आधुनिक न हो और रचना की ऊपरी परत पर आधुनिक न दिखता हुआ भी कोई लेखक आधुनिक हो सकता है।

पश्चिम में आधुनिकता-आन्दोलन के पतन (?) को लक्षित करके कुछ लोगों का समकालीन हिन्दी साहित्य में भी इस के पतन के लक्षण दिखने लग है। ऐसे लेखक आधुनिकता को आधुनिकतावाद के रूप में ग्रहण करते हैं और उस की ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियों को आधुनिक-बोध का चरम बिन्दु मान लेते हैं। पश्चिम में आधुनिकता की मौजूदा स्थिति के आधार पर यहाँ की आधुनिकता के संघर्ष में कोई निर्णय नहीं लिया जा सकता। तथ्य यह है कि आधुनिक हिन्दी रचना के सदर्भ में आधुनिक-बोध के विकास की संभावनाएँ अभी अनन्त हैं।

आधुनिकता ने आधुनिक हिन्दी रचना के मूल्यांकन के लिए परम्परागत समीक्षा-मानों को चुनौती दी है और नए समीक्षा-मान की तलाश को उबसाया है। पर, इसे आधुनिक रचना का प्रतिमान नहीं माना जा सकता। यह न स्वयं में वृत्ति का मूल्य है न मान। यह जरूर है कि आधुनिक रचना के समानान्तर नए समीक्षा-मान की खोज के सिलसिले में आधुनिकता के औजारों से लँस होना जरूरी है।

इस पुस्तक में आधुनिकता संबंधी किसी सैद्धांतिक-दार्शनिक चर्चा में उलझे बगैर, आधुनिक मानसिकता से जुड़े अनेक पक्षों को, समकालीन रचना-सन्दर्भों में, समझने-पहचानने का प्रयास किया गया है। यह समकालीन परिदृश्य को आधुनिक दृष्टि से देखने का प्रयास है। यहाँ समकालीन कविता, कहानी, और उपन्यास पर मेरे कुछ लेख और समीक्षाएँ संकलित हैं जिन्हें मैंने आधुनिक विचार की पृष्ठभूमि में, समय-समय पर लिखा है। इस ढंग की पुस्तक में नए समकालीन नाटक की भी चर्चा होनी चाहिए थी पर कुछेक सीमाओं के कारण नाटक की नयी प्रवृत्ति पर इस में विचार नहीं हो सका है। इन लेखों और

समीक्षाओं में आधुनिकता को विषय या थीम के तौर पर नहीं, परिप्रेक्ष्य के रूप में ग्रहण किया गया है।

प्रस्तुत पुस्तक में सङ्कलित लेखों-समीक्षाओं के सङ्घ में विद्वान्-मित्रों से बराबर विचार विमर्श होता रहा है। उन के सुझाव मेरे लिए अत्यन्त मूल्यवान् रहे हैं। इस सङ्घ में मैं डॉ० महीपासिंह, डॉ० रमेश कुतल मेघ, डॉ० रामदरश मिश्र, श्री देवेन्द्र इस्सर, श्री राजीव सक्सेना, डॉ० हरदयाल, डॉ० विनय और श्री सुरेन्द्र बाहरी ने प्रति विशेष रूप से प्राभारी हैं।

श्री गुरु तेशबहादुर खालसा कालेज
(दिल्ली विश्वविद्यालय)
नई दिल्ली

नरेन्द्र मोहन

आधुनिकता
को
भूमिका

आधुनिकता की भूमिका

आधुनिकता के सबष मे अन्तिम रूप से कुछ तय कर पाना, निर्णय देना या निष्कयं निकालना कठिन है। इसके नित्य क्रियाशील और गतिमान रूप को पकड पाना आसान नही। इसकी सतत गतिशीलता इसे मायावी बना देती है। एक विशेष प्रेक्ष्य-बिन्दु से देखने पर लग सकता है कि इसे पा लिया पर दूसरे क्षण, किसी अन्य कोण से देखने पर इस की एव सर्वथा भिन्न तस्वीर सामने आ सकती है। असल मे, इस की गति को पकडकर यानी इस की गति के समानान्तर चल कर ही इस तक पहुँचा जा सकता है। इसके लिए जरूरी है कि आधुनिकता के प्रति एक खुला दृष्टिकोण अपनाया जाए।

आधुनिकता का प्रथम विस्फोट धर्म और अध्यात्म के क्षेत्रो मे हुआ था जो आधुनिकता को समझने मे आज भी सहायक हो सकता है। पर, इम धर्म-सन्दर्भ तक आधुनिकता को सीमित नही किया जा सकता, भले ही यह आधुनिकता के लिए आवश्यक सदर्भ और पीठिका है। यह सही है कि शुरू-शुरू मे धर्म और अध्यात्म से इस की सीधी टकराहट हुई थी। वैज्ञानिक दृष्टि से प्रेरित और परिचालित होने के कारण आधुनिकता ने धर्म और अध्यात्म की तानाशाही को जबरदस्त चुनौती दी थी तथा इन से जुडी स्वीकृत मान्यताओ—मर्यादाओं के आगे प्रश्न-चिह्न लगाने शुरू किये थे। आस्था केन्द्रित दृष्टि के स्थान पर विज्ञान-सम्मत तर्क-दृष्टि का महत्व बढ़ जाने से धर्म और अध्यात्म निर्भर मध्यकालीन जीवन-दृष्टि (और उससे जुडा बोध) उत्तरोत्तर अप्रासंगिक होता गया।

प्राधुनिकता की प्रकृति मूल रूप में इसी तर्कसंगतता या प्रश्न-चिन्ह की निरन्तरता (डा० इन्द्रनाथ मदान) से बनी है जिसने पीछे वैज्ञानिक दृष्टि है। प्रश्न-चिन्ह लगाने की इस प्रवृत्ति ने चिंतन की जड़ प्रणालियों को तोड़ा है। इससे प्राधुनिक मनुष्य की नयी मानसिकता और बौद्धिक दृष्टि निर्मित हुई है जिसका परम्परा से कोई सीधा संबंध नहीं। प्राधुनिकता को एक सतत क्रियाशील प्रश्न (दूध-नाथसिंह) के रूप में उठाकर इसे अतीत से, मध्यकालीनता से जोड़ने का उदारवादी दृष्टिकोण भी अपनाया गया है और इसे समयहीन (टाइमलेस) और शाश्वत भी माना गया है। यह मूल रूप में एक भ्रामक दृष्टिकोण है। 'एक सतत क्रियाशील प्रश्न' के रूप में भी प्राधुनिकता प्राधुनिक युग-सदभं की ही देन है। इस में स्वीकृत मूल्यों, मान्यताओं और धारणाओं का विरोध है और अस्वीकार को विचार और सृजन का आधार बनाया गया है। अस्वीकार की इस दृष्टि से परम्परा से अलग हटने का प्रारम्भ हुआ है। विपिन कुमार अग्रवाल ने ऐतिहासिक अध्ययन की पूर्णता सिद्ध करते हुए प्राधुनिकता के दोहरे रूप को स्पष्ट किया है, 'प्राधुनिक का एक पहलू वह है जो वह बीते हुए से संवर करता है और दूसरा यह जो उसकी अपनी देन है, उसका अपना विशेष गुण है।' प्राधुनिक रचना के विशेष गुण ही प्राधुनिकता को निर्धारित करते हैं, परम्परा तो उसके लिए खाद बनती रहती है।

प्राधुनिकता को इतिहासवाद की दृष्टि से भी देखने की कोशिश, इधर, हुई है जिससे प्राधुनिकता एक अमूर्त भावनात्मक धारणा बनकर रह गयी है इस दृष्टि से प्राधुनिकता का काल निरपेक्ष, कालातीत और कालजयी बना देने का उपक्रम किया गया है। तब प्राधुनिक होना प्राधुनिक मनुष्य का ही एकाधिकार नहीं रह जाता क्योंकि प्राधुनिक मनुष्य (अजुन, कौटिल्य, कबीर) भी हुए हैं और इस के पहले भी प्राधुनिक युगों को कौंध हुई है (डा० रमेश कुल मेष)। इतिहासवाद के इस विचार के आधार पर प्राधुनिकता का 'जा कल या, ध्यान है और कल भी रहेगा' के प्रश्न में मनातन मान लिया जाता है। प्राधुनिक और प्राधुनिकता के संबंध में यह एक विराट् मरतीकरण है और प्राधुनिकता के विशिष्ट गुणों को बलि चढ़ा देने के बराबर है।

प्राधुनिकता में अनेक सामाजिक-दानात्मक पहलू और प्रतिपत्तियाँ विद्यमान हैं। इन का परस्पर विरोध प्राधुनिक रचना में कई रूपों तथा विभिन्न स्तरों पर प्रतिपत्तित हुआ है। इसमें एक ओर वैयक्तिकता है, दूसरी ओर सामाजिकता, एक ओर मानव नियति का अहसास है, दूसरी ओर आत्म-अधर्ष की विकट स्थिति, एक ओर जटिल मानव प्रकृति है, दूसरी ओर गहन मानव स्थिति। इसे वही समसामयिक बोध माना गया है, वही समसामयिकता का अतिशय करने वाली मूल्य-दृष्टि, वही इसे एक काल-खंड में व्याप्त बोध की स्वीकृति माना गया है, वही प्राधुनिकता और मनुष्यमानसिकता का अन्तर ही गडबड़ा गया है। यह प्राधुनिक प्रकृति की इतरात्मक

स्थिति को सूचित करता है जिससे अटकले लगाने की छूट ले ली जाती है। इन धारणाओं से प्राधुनिकता का स्वरूप स्पष्ट होने की वजाय उलझता गया है।

प्राधुनिकता एक प्रश्नाकुल मानसिकता है जो हर बधी-बघायी व्यवस्था या मर्यादा या धारणा को तोड़ती है। इसे चरम या निरपेक्ष नहीं माना जा सकता। यह मुख्य रूप से एक ऐसी मानसिकता है जो किसी एक मूल्य, धारणा या सिद्धांत को स्वीकारने से पूर्व, उसे जांचने पड़तालने पर बल देती है। यह मानसिकता मानव स्वभाव की जटिलता और उस के कारण बनते-बिगड़ते सम्बन्धों और संवेदनाओं से जुड़ी है। इस के कई शब्द हैं—कही यह मानव प्रकृति में हो रहे परिवर्तनों को, नवीन अभिरुचियों को रेखांकित करने का स्तर है, जहाँ परम्परा से सहयोग की स्थिति रहती है, तो कही यह मानव प्रकृति के मौलिक बदलाव का स्तर है, जहाँ परम्परा को पूर्णतः नकारा जाता है।

प्राधुनिकता को नितान्त आत्मनिष्ठ और व्यक्तिनिष्ठ माना जाता है और इसे प्राधुनिकता की एक मुख्य विशेषता के रूप में प्रतिपादित भी किया जाता है। प्राधुनिकता की इस धारणा से प्रेरित साहित्य में व्यक्ति मन का विश्लेषण अधिक रहता है। लेखक बाहरी यथार्थ से जुड़ी हुई बड़ी-बड़ी घटनाओं और प्रसंगों का चित्रण या वर्णन नहीं करता बल्कि उस यथार्थ से उस के अन्तर्गमन में जो हलचल हुई, उस का वह चित्र खींच देता है। यह प्राधुनिक-बोध का आत्मनिष्ठ पहलू है जिसे मार्क्सवादी चिन्तक-आलोचक परम्परा-विरोधी, इतिहास विरोधी और समाज-विरोधी करार देते हैं और इस के लिए वे कामू और काफ़्का की कृतियों में से उदाहरण जुटा देते हैं। यह प्राधुनिक आत्मनिष्ठता को पूर्वाग्रहों और मताग्रहों के बल पर झाँकने का परिणाम है। सच्चाई यह है कि यह आत्मनिष्ठता आत्मिक स्तर पर इतिहास-बोध की समवर्ती स्थिति है। इस में बाहरी यथार्थ का सर्वप्रथम प्रत्यक्ष न हो कर, रचना में घुला-मिला रहता है। प्राधुनिक लेखकों ने जिन मानव-स्थितियों की ओर संकेत किया है वे ऐसी हैं जो घोर वैयक्तिक सन्दर्भों को भी गहराती हैं और सामाजिक सन्दर्भों को भी। मार्क्सवादी आलोचकों के समान मानव-स्थितियों के उल्लेख मात्र से परेगान होने की जरूरत नहीं और न अस्तित्ववादी चिन्तकों की तरह सामाजिक यथार्थ से पीछा छुड़ाने या कतराने की जरूरत है।

प्राधुनिकता को अस्तित्ववादी अर्थ में ग्रहण करने से जहाँ एक ओर भ्रान्तियाँ फैली हैं वहाँ इसे मार्क्सवादी अर्थ में ग्रहण करने से, मानवीय विचारों के समाज-शास्त्रीय विकास से अन्तर्बद्ध करके देखने से प्राधुनिकता को एक चरम सूत्र और जड़ स्थिति बना दिया गया है। इस ढंग की कोई भी 'वादी' व्याख्या इस के बहुस्तरीय और बहुप्रायासीय चेहरे की पहचान नहीं पाने देती। प्राधुनिकता जैसी संश्लिष्ट, व्यापक और विकासमान प्रक्रिया की समझ के लिए एकपक्षीय परिभाषाओं तथा व्याख्याओं के घेरे से बाहर आकर इस के प्रति खुली मानसिक दृष्टि अपनाना बहुत जरूरी है। यह

एक ऐसी दृष्टि है जो अस्तित्व के बुनियादी प्रश्नों तथा संपूर्ण मानवीय व्यक्तित्व से अपना गहरा सरोकार बनाए है। इस दृष्टि के अन्तर्गत जहाँ एक ओर मानव व्यक्तित्व की स्वतन्त्रता समाहित है तो दूसरी ओर मानव-मुक्ति की गतिशील धारणा भी। इसमें एक ओर स्वच्छन्द रूप से आत्म-निर्णय की स्वतन्त्रता की विद्यमानता है तो दूसरी ओर मानव-मुक्ति की कामना की सक्रियता भी। प्राधुनिकता की यह धारणा एक ओर सामाजिक दर्शन से, सामाजिक यथार्थ से जुड़ती है तो दूसरी ओर अस्तित्व दर्शन से, अस्तित्वगत स्थितियों के यथार्थ से। प्राधुनिकता के अन्तर्गत जिस यथार्थ की स्वीकृति है, उस का स्वरूप बड़ा जटिल और पेचीदा है। विभिन्न विचार-धाराएँ इस यथार्थ को समझने में सहायक हो सकती हैं, लेकिन, किसी एक दर्शन या विचार-धारा के बल पर इस यथार्थ को पूरा-पूरा पकड़ पाना कठिन है। प्राधुनिकता का तवाजा है कि वादा के दावरो से बाहर निकल कर इस जटिल यथार्थ और उसकी हुई मानव प्रकृति को समझा जाए और उस की पहचान पायी जाए। केवल व्यक्ति-बद्ध यथार्थ या अस्तित्ववादी ढंग का यथार्थ प्राधुनिकता का पर्याय नहीं है। इसी तरह केवल सामाजिक यथार्थ या मानव मुक्ति की किसी प्रगतिवादी या अन्य किसी 'वादी' धारणा तक प्राधुनिकता को सीमित नहीं किया जा सकता। प्राधुनिकता यथार्थ के इन दो पहलुओं से ही नहीं, अन्य कई पहलुओं से भी जुड़ी है। एक पहलु की सुनना में दूसरे पहलु को तरकीब देना प्राधुनिक विचार की नींव को ही ढहा देना है।

प्राधुनिकता की खडों में विभाजित करने नहीं समझा जा सकता। एक ढंग का प्राधुनिक-बोध मानवीकृत है और दूसरे ढंग का अवमानवीकृत, यह वर्गीकरण धारोपित दृष्टि का परिणाम है। यथार्थ या अथयथार्थ, वास्तविक या अवास्तविक, सही या गलत के लेवल प्राधुनिकता पर नहीं बिपनाए जा सकते। यह कोई ठोस अचल पदार्थ नहीं जिसे टुकड़ों में बाटा जा सके। यह एक सश्लिष्ट व्यापार है जिस में अनेक गुण, अनेक विशेषताएँ, अनेक प्रवृत्तियाँ विरोधात्मक स्थिति में, एक साथ विद्यमान रह सकती हैं। यह दावा करना कि एक ढंग की विद्यमानता प्राधुनिकता है, दूसरे ढंग की नहीं, प्राधुनिक रचना की जटिल मृजल प्रकृति को समझने से इनकार करना है और प्राधुनिकता को सर्वांग मत्तवाद के शिकजे में बसना है।

इधर एक बड़े पैमाने पर नगरों—महानगरों का प्राधुनिकीकरण हुआ है। कहना चाह तो इसे प्राधुनिकता का परिवेश या सदर्भ कह सकते हैं। इसका सर्जक, कलाकार के साथ एक अटूट रिश्ता है। लेखक की सर्जनरत्मक चेतना पर जाने-अनजाने इस का प्रभाव पड़ता है। यह प्रभाव जितना सपन और महन होगा और उम की अभिव्यक्ति जितनी मूर्धम और प्रमूर्त-कलात्मक होंगी उतनी ही वह रचना प्राधुनिक-बोध के मश्रेण में सफल होगी। बाह्य परिवेश के प्रति स्थूल ढंग की प्रतिक्रिया व्यक्त करने वाली या उमका रेखांकन छीचने वाली रचनाएँ प्राधुनिक-बोध

से कोसो दूर रहती हैं। आधुनिक लेखक परिवेशगत यथार्थ को अपने भीतर रूपान्तरित और अमूर्त करता हुआ उसे सृजित करता है। वाह्य और भौतिक फैलाव को भीतर ले जा कर अभिव्यक्त करने की यही रचनात्मक प्रक्रिया है। इस प्रक्रिया के अन्तर्गत अद्वितीय आधुनिक स्थितियों का एहसास रचना के हर स्तर (उस की संवेदना, रूप-बोध, और मुहावरे) पर होता है। ये स्थितियाँ मानव स्थितियों से, व्यक्ति की स्वातंत्र्य कामना से, मानव-मुक्ति की आकांक्षाओं से, अपनी अस्मिता को पहचानने की छटपटाहट से सम्बद्ध हो कर विविध रूपों में अभिव्यक्त होनी हैं।

आधुनिकता का प्रश्न कृतियों के रूप-विधान, भाषा और शिल्प से जुड़ा हुआ है—पर एक हद तक ही। कवि या कथाकार की बदली हुई दृष्टि और संवेदना को पुराने और परम्परागत ढाँचों में खपाने की कोशिश या इस स्तर पर पुराने और नए में समन्वय बँटाने से रचना के चौपट हो जाने का खतरा बराबर बना रहता है। पुराने और क्लासिकल काव्य रूपों (महाकाव्य, सडकाव्य आदि) से एक सास ढग की सुनिश्चित प्रतिक्रियाएँ ही जग पाती हैं। आधुनिकता का इन रूढ़ प्रतिक्रियाओं से कोई वास्ता नहीं है। आधुनिकता के अन्तर्गत नियत और निर्धारित तत्त्वों को नकारा जाता है। इसी लिए ये काव्य रूप आधुनिक रचना के लिए इतने काम के नहीं रह गये हैं। इन रूपाकारों में आधुनिकता की अभिव्यक्ति का प्रयास स्वयं में एक विरोधाभास है। आधुनिक संवेदना के समानान्तर या तो परम्परागत रूपाकारों का कल्प होना चाहिए या नए काव्य-रूपों, रूप-बोधों का अन्वेषण। आधुनिकता की निरन्तर विकासमान प्रवृत्ति में नए रूपों की खोज का सिलसिला जारी रहता है। यह बात भाषा और शिल्प के बारे में भी कही जा सकती है। आधुनिक चेतना अपने लिए नयी भाषा और नए शिल्प की तलाश करती है। भाषा और शिल्प का पुराना ढर्रा आधुनिक के संप्रेषण में एक बहुत बड़ी बाधा है। आधुनिकता के दबाव से रचनात्मक भाषा का बुरी तरह से उलट-फुलट जाना स्वाभाविक है। आधुनिक रचना में भाषा का नए सिरे से सर्जनात्मक प्रयोग रहता है और भाषा शिल्प-साधनों की बँसाखी के सहारे नहीं बल्कि रचना की भीतरी तहों में रसी-दसी व्यवहार करती है। पर, आधुनिकता के लिए रूप-बोध, भाषा और शिल्प का अतिरिक्त आग्रह बँकार है। इस से आधुनिकता को एक अतिवादी और ऊट-पटाग हद तक भी ले जाया गया है जिस से आधुनिकता खडित हुई है और इस के संबध में भ्रान्तियाँ फैली हैं। नए-पन की भोक में एक गड्डा हुआ रचना-क्षेत्र, चक्करदार शिल्प, चालू मुहावरों वाली उत्तेजक भाषा, साहित्यिकता को जले मूँचित करती हो, आधुनिकता से इन का दूर ना भी कोई रिश्ता नहीं है। अगर रचना का भीतरी मिजाज बदला हुआ नहीं है तो रूप-विधान सबधी छुटपुट परिवर्तन, पुराने प्रतीकों के बदले नए प्रतीकों का संयोजन, और शिल्पगत चमत्कारों का कोई महत्त्व नहीं। इसीलिए, आधुनिकता के सदर्भ में रूप, शिल्प और भाषा की बात एक हद तक ही की जा सकती है, उसके बाद नहीं।

आधुनिकता समकालीनता का पर्याय नहीं है। समकालीन सन्दर्भ को लेकर लिखी गई हर रचना आधुनिक हो ही, यह जरूरी नहीं है। समकालीन स्थितियों के प्रति मात्र जागरूकता से या उनके महज चित्रण से या शीघ्रतः स्थितियों को शब्दा-डबेर में रच देने से रचना आधुनिक नहीं हो जाती। इस से यह धारणा नहीं लिया जाना चाहिए कि आधुनिकता का समकालीनता से कोई संबंध नहीं। आधुनिक शोध से संयुक्त हर रचना समकालीन सन्दर्भों में अनिवार्यतः जुड़ी रहती है। पर, समकालीन सन्दर्भों तक सीमित रह जान वाली रचना आधुनिक नहीं मानी जा सकती। समकालीन लेखक एक अर्थ में पशुघर होता है। वह बिगड़ी स्थितियाँ और दृष्टियों का पक्षपातपूर्ण चित्रण और वर्णन करने लग जाता है। केवल समकालीनता पर टिकी लेखकीय दृष्टि के लिए एनामी हो जान का सतरा बना रहता है जिस से जीवन की उम की समग्रता में देख पाना संभव नहीं रह जाता। आधुनिक लेखक समकालीनता का प्रतिबन्धन करता है और उम की गयी धारणा करता है। आधुनिक लेखक समकालीन स्थितियों का बाध के स्तर पर ग्रहण करता है। वह समसामयिक आश्रयों में वचता हुआ आधुनिक जिन्दगी की उम की पूर्णता में देगने की कोशिश करता है। समकालीन लेखक 'आज' की तात्कालिकता से परिचालित होता है जब कि आधुनिक लेखक समकालीन परिदृश्य के प्रति सजग और संवेदनशील होता हुआ भी, समकालीन मूल्या का चरम और प्रतिभ नहीं मानता।

आधुनिकता को ध्यान में रखते तो कई प्रकार के लेखक रचना-सन्दर्भ में प्रवृत्त हो सकते हैं। एक वे जो व्यक्तिवत्त यथाय के हामी हैं और सामाजिक स्थिति या प्रगति से कहीं जुड़े हुए महसूस नहीं करत। सामाजिक प्रतिबद्धता में उन का विश्वास नहीं। उनके लिए व्यक्ति सर्वाधिक इकाई है। दूसरे लेखक वे हैं जो आधुनिकता को सामाजिक यथार्थ या सामाजिक दर्शन के रूप में ग्रहण करते हैं और जिन का विश्वास है कि विज्ञान पुरानी दक्षिणानुस मान्यताओं की जगह एक नए वैचारिक उन्मेष को जन्म दे सकता है। एक अन्य प्रकार के लेखक वे हैं जिन के लिए आधुनिकता न व्यक्तिवत्तता है न समाजवत्तता। वे इन दोनों स्थितियों और दृष्टियों के तनाव को भेदते हैं या उन में सामंजस्य की कोशिश करत हैं। हिन्दी में कुछ ऐसे लेखक भी हैं जो हर नए मुहावरे को लेकर उद्वेगित हैं, नयी शैली का चमत्कार दिखाते हैं, नए शिल्प या शिल्पहीनता का आभास देत हैं, तो भी जिन्हें आधुनिक नहीं कहा जा सकता। आधुनिक जीवन के बदलते हुए रूपों से इन का परिचय तो रहता है और ये आधुनिक दिखने के लिए रूप-रचना और मुहावरे में तेजी से परिवर्तन भी करते चलते हैं पर, धातुबद्ध इम के इन की रचना का आधुनिकता या आधुनिक मनुष्य की समस्याओं से कोई संबंध नहीं होता।

साहित्य के सन्दर्भ में आधुनिकता निश्चय ही, एक जटिल समस्या है जिसकी न तो सीधी सरल व्याख्या की जा सकती है न कोई हल दिया जा सकता है। यह

समस्या रचनाकार के सपूर्ण व्यक्तित्व और उस की रचना-प्रक्रिया से जुडी है जो अपने आप में कोई कम उलझा हुआ विषय नहीं है। लेखक के सामने बहुत-सी समसामयिक स्थितियाँ और धारणाएँ रह सकती हैं—ऐसी स्थितियाँ भी जो एक दूसरे के विरुद्ध पडती हों और जिन में ताल-मेल बैठाना कठिन हो। ऐसे में, लेखक का सर्जक व्यक्तित्व और उस की रचना-प्रक्रिया निर्धारक तत्व सिद्ध होते हैं जो उसे यह पहचान देते हैं कि वह स्थितियाँ का चुनाव और प्रस्तुतीकरण कैसे करे ? ग्राबुनिकता रचना से अलग कोई ऐसी चीज नहीं जिसे ओढ़ने से काम चल सके। इस की सार्थकता रचना में चारितार्थ होने में है।



समकालीन
रचना-संदर्भ

१

कविता

प्रयोगशील कविता : तास्त्रिक और रचनात्मक धरातल

छायावाद का विरोध तीन स्तरों पर हुआ था—
वैयक्तिक स्तर पर प्रगतिवादी स्तर पर और प्रयोगवादी
स्तर पर। भाग्य चक्रण एक ही व्यक्तिपरक काव्य-धारा,
प्रगतिवादी काव्य-धारा और प्रयोगवादी काव्य धारा की
सजाओ से अभिहित किया गया। ये तीनों काव्य-
धाराएँ एक-दूसरे के समानान्तर उठी थीं और काफी दूर
तक एक-दूसरे का काटनी-पीटती और अन्तर-स्वान्तरित
करती हुई चलती रही थीं। इनमें जहाँ छायावाद की
अतीन्द्रियता, भावुता, आदर्शवाद और कल्पनाविरेक
का विरोध और निषेध किया गया था, वहाँ इनमें जीवन-
यथार्थ को अपने अपने उग में व्यक्त करने की छटपटाहट
भी थी। इन तीनों काव्य धाराओं में छायावाद के
विरोध का स्तर और यथार्थ की परिवर्तना भिन्न भिन्न
थी। ये काव्य धाराएँ मात्र प्रतिक्रियाजन्य नहीं थी बल्कि
अपने समय में गहरे में जुड़ी हुई थीं। यह समय सारा,
'आ-म अन्वेषण और कुछ हद तक 'प्रस्वीकार' का था।
युग के इस सदर्थ में छायावादी मूल्यों की 'मिथ' खण्डित
हो चुकी थी और एक मूल्यगत सकट घहरा रहा था। इस
सकट को स्वयं छायावादी कवि भी अनदेखा नहीं कर
सके थे।

प्रयोगवाद का प्रवर्तन सन् १९४३ में 'अज्ञेय' द्वारा
सम्पादित तार सप्तक के प्रकाशन से माना जाता है। पर,
चूँकि किसी काव्य-धारा या काव्य-प्रवृत्ति का आरम्भ
आवृत्ति नहीं होता, अतः तार सप्तक की स्थिति और
ऐतिहासिक देन की समझने के लिए सन् ३७-४३ के बीच

के पाँच वर्षों के सत्रमण-काल को समझना बहुत जरूरी है। पन ने जुलाई, १९३८ में रुशाभ के सम्पादकीय में लिखा था—“इस युग में जीवन की वास्तविकता ने जैसा उग्र आकार धारण कर लिया है, उसमें प्राचीन विश्वासों में प्रतिष्ठित हमारे भाव और कल्पना-मूल हिल गये हैं—अतएव इस युग की कविता स्वप्नों में नहीं चल सकती। उस की जड़ों को अपनी पोषण सामग्री घट्टण करने के लिए कठोर धरती का आश्रय लेना पड़ रहा है। हमारा उद्देश्य उस इमारत में धूलियाँ उगाने का बदायि नहीं है, जिम्मा कि गिरना अवश्यभावी है। हम तो चाहते हैं उस नवीन के निर्माण में सहायक होना जिस का प्रादुर्भाव हो चुका है।” पन के इस कथन से स्पष्ट है कि सन् ३७-३८ के आस-पास युगीन परिस्थितियाँ बदल चुकी थी और एक नयी वास्तविकता का प्रादुर्भाव हो चुका था, जिसके रूप-रङ्ग उस समय का रचनाकार था। अतः ३७-३८ में ही कविता में परिवर्तन के संकेत मिलने शुरू हो गए। छायावादी कवि पन और निराला पुरानी काव्य-रूढ़ियों को तोड़ कर, नए जीवन सत्य को वाणी देने का प्रयास कर रहे थे। इन के अनिश्चित समयोत्सवहादुर सिंह, त्रिलोचन, वेदरत्नाथ अग्रवाल और नरेन्द्र शर्मा आदि कवि नए ढंग की यथार्थवादी रचनाएँ लिख रहे थे। प्रभाकर भाषके, भारत-भूषण अग्रवाल, गिरिजाकुमार माथुर और ‘अज्ञेय’ की कविताएँ जो रुशाभ, उच्छ्रित, विद्याल भारत और हंस में छाया करती थी, एक भिन्न श्रोतार्थभिरुचि का परिचय दे रही थी। इन कविताओं में कही सदाय था, कही अस्वीकार, कही बुद्धा और कही सचट से बतला कर बच निकलने वाला भायुक्त ढंग का पतायन। कवि की विज्ञानजन्य विवेक-दृष्टि अघ्यात्म और दमन-तिभंर मध्यकालीन मूल्यों व मानने प्रस्त विन्द तो लगाती थी, पर पिछड़ संस्कार भी उस पर टापी थे। आधुनिकता अपना मार्ग दूढ़ रही थी पर पुराने सम्कारों और मूल्यों के कारण वह अग्रगण्य हो जाती थी। कवि का आन्तरिक डूढ़ आधुनिकता के बेहरे की साक माफ उभरने नहीं देता था जिसे इसकी अभिव्यक्ति अधूरी रह जाती थी। निश्चय ही, यह प्रारम्भिक दौर की आधुनिकता थी जिसे ‘अज्ञेय’ ने प्रयोगशाला से जोर कर, एक नया आयाम दिया। उन्होंने इस सत्रमण-काल में उदित कुछ महत्वपूर्ण काव्य-प्रवृत्तियों को तार सप्तक में मकनित करने का ऐतिहासिक कार्य किया था।

सन् १९४३ में ‘अज्ञेय’ द्वारा सम्पादित तार सप्तक में पहली बार तत्कालीन, नवीन काव्य-प्रवृत्तियों की व्याख्या और सम्पादन का महत्वपूर्ण कार्य सम्पन्न हुआ। उन्होंने काव्य क्षेत्र में उदित नए शक्ति का तार सप्तक में बाँधा और ‘विवृति और पुरावृत्ति’ नामक भूमिका द्वारा नयी काव्य-प्रवृत्तियों की व्याख्या की। नयी काव्य-प्रवृत्तियों को संगठित रूप में प्रस्तुत करने का यह पहला प्रयास था और इन्हें काव्य-धारा के रूप में प्रवर्तित करने का श्रेय, निश्चय ही, ‘अज्ञेय’ को है। इस के कुछ महत्वपूर्ण तथ्य इस प्रकार हैं—“तार सप्तक में गात कवि मप्रहीत हैं। गातों एक-दूसरे के परिचित हैं—बिना इस के इस ढंग का सहयोग संभव होता? किन्तु इस से

यह परिणाम न निकाला जाए कि वे कविता के किसी एक 'स्कूल' के कवि हैं या कि माहित्य-जगन् के किसी गुट अथवा दल के सदस्य या समर्थक हैं। बल्कि उनके तो एकत्र होने का कारण ही यही है कि वे किसी एक स्कूल के नहीं हैं, किसी मजिद तक पहुँचे हुए नहीं हैं, अभी राही ह, राही नहीं, राहो के अन्वेषी।"——
 "काव्य के प्रति एक अन्वेषी का दृष्टिकोण उन्हे ममानता के सूत्र में बाँधता है। इस का यह अभिप्राय नहीं है कि प्रस्तुत सग्रह की सब रचनाएँ प्रयोगशीलता के नमूने हैं, या कि इन कवियों की रचनाएँ रुडि से अटूती हैं, या कि केवल यही कवि प्रयोगशील और वाकी सब घाम छीजन वान, बैमा दावा यहाँ कदापि नहीं, दावा केवल इनना है कि य सानो अन्वेषी ह।" 'अज्ञेय' के इस कथन से तीन बातों पर प्रकाश पड़ता है—एक, तार सप्तक के कवि किसी एक स्कूल से सम्बन्धित नहीं हैं, दूसरे, वे राहो क अन्वेषी ह और काव्य के प्रति उन का दृष्टिकोण एक अन्वेषी का है, तीसरे, तार सप्तक की सभी कविताओं क प्रयोगशील होने का दावा नहीं है, दावा केवल इनना है कि ये सानो अन्वेषी हैं। तार सप्तक की योजना का मूल मिद्धान्त ही यह था कि 'सगृहीत कवि सभी ऐसे होंगे जो कविता को प्रयोग का विषय मानते हैं।' स्पष्ट है कि तार सप्तक में ऐसे कवि सबलित हैं जो कविता में नवी राहो अथवा नवी काव्य-रोनियों के अन्वेषण के पक्षधर हैं। 'ये सभी इस के लिए भी तैयार हैं कि तार सप्तक के पाठक थे ही रह जायें। क्योंकि जो प्रयोग करता है, उसे अन्वेषित विषय का मोह नहीं होना चाहिए।' 'अज्ञेय' के इन कथनों के आधार पर ही तार सप्तक के कृतित्व को अलोचको ने प्रयोगवाद की सजा दे दी। यह सही है कि 'अज्ञेय' ने प्रयोग को वाद के रूप में प्रतिपादित नहीं किया था, पर उन के द्वारा प्रयुक्त 'प्रयोग', प्रयोगशील और 'अन्वेषी' शब्दों पर जो बल दिया गया था, उससे ऐसा प्रतीत होता था जैसे वे प्रयोग को साध्य मान रहे हों। इन शब्दों के अनिर्दिक्त बल को रेखांकित करके ही तार सप्तक के कृतित्व को प्रयोगवाद की सजा दे दी गयी। 'अज्ञेय' ने वाद में प्रतिवाद भी किया—“प्रयोग का कोई वाद नहीं है। हम वादी नहीं रह, नहीं हैं। न प्रयोग अज्ञेय-प्राप में इष्ट या साध्य है। ठीक इसी तरह कविता का भी कोई वाद नहीं है ... अतः हम प्रयोगवादी' कहना उतना ही सामर्थ्य या निरर्थक है जितना हम 'कवितावादी' कहना।” पर इस प्रतिवाद के बावजूद प्रयोगवाद शब्द तार सप्तक से लेकर १९५० तक की कविता के लिए रुड हो गया।

१. अज्ञेय . तार सप्तक, द्वितीय संस्करण, 'विवृति और पुरावृति', पृ० १२

२. वही, पृ० ११

३. वही, पृ० १४

४. दूसरा संस्करण, पृ० ६

प्रश्न ही सकता है कि काव्य के स्तर पर 'प्रयोग' का क्या आशय है और काव्यगत प्रयोगों की क्या सार्थकता है? काव्य-स्तर पर प्रयोग साधन ही होता है, साध्य नहीं। कवि अपने अनुभूत सत्य को अभिव्यक्त करने का प्रयास करता है और इस प्रयास के दौरान वह अभिव्यञ्जना की पुरानी रूढ़ियों को तोड़ कर भाषा और शिल्प के क्षेत्र में नूतन प्रयोग करता है। 'अज्ञेय' ने भी दूसरे सप्तक की भूमिका में प्रयोग को दोहरा साधन माना है 'क्योंकि एक तो वह उस सत्य को जानने का साधन है, जिसे कवि प्रेषित करता है, दूसरे वह उस प्रेषण की क्रिया को और उसके साधनों को जानने का भी साधन है। प्रयोग द्वारा कवि अपने सत्य को अधिक अच्छी तरह जान सकता है और अधिक अच्छी तरह अभिव्यक्त कर सकता है। वस्तु और शिल्प दोनों के क्षेत्र में प्रयोग फलप्रद हो सकता है।' इस बयान से स्पष्ट है कि 'अज्ञेय' ने प्रयोग को साधन माना है और यह साधन वस्तु और शिल्प दोनों में ही फलप्रद हो सकता है। इस प्रकार प्रयोगों का वैशिष्ट्य तीन रूपों में हो सकता है नवी, विषय-वस्तु के रूप में जिस में 'नए सत्य की खोज' का प्रयास रहता है, दूसरे, शिल्प के रूप में जिस के अन्तर्गत नूतन उपमानों, बिम्बों और प्रतीकों का विधान रहता है, तीसरे, भाषा के रूप में अर्थात् भाषा के लक्ष्य अर्थ को त्याग, उस में विशिष्ट अर्थ की प्रतिष्ठा की जाती है। प्रयोगों में इन वैशिष्ट्य को, प्रायः, परम्परा की दुहाई देकर नकारा जाता है और कहा जाता है कि प्रयोग तो सभी बालों में हुआ करते हैं। हम लोग यह भूल जाते हैं कि 'परम्परा' कम से कम कवि के लिए कोई ऐसी पोटली बांध कर रखी हुई चीज नहीं है जिसे वह उठाकर फिर पर ताल से और चल निकले। और यह भी कि पिछले कालों में हुए प्रयोगों और आज के प्रयोगों में 'परिस्थिति, प्रयोजन, दिना और आग्रह' का अन्तर है। इन अन्तर को लक्षित किए बिना इन प्रयोगों को नहीं समझा जा सकता।

प्रयोगवादी कवियों ने अपने प्रयोगों द्वारा पुरानी काव्य-रूढ़ियों और रूढ़ियों को तोड़ कर, नयी और अनजानी गलतियों पर चलने के मनसे उठाए थे और कविता के स्तर पर प्रयोगों की सार्थकता और औचित्य प्रमाणित करने की कोशिश की थी। इन कोशिशों में वे सफल सफल रहे हैं, एतद्विना नहीं। उनके प्रयोग नहीं-नहीं निराल वैयक्तिक, अनर्था और हास्यास्पद प्रयोग होते हैं, पर उन की प्रयोगशील वृत्ति ने प्राच्यनिबन्धाओं की भूमिका निर्दिष्ट करने में महत्त्वपूर्ण योग दिया, इसमें सन्देह नहीं।

प्रयोगवाद की मुख्य और विशिष्ट प्रवृत्तियों का विश्लेषण करके हुए प्रयोगवाद के रचनात्मक स्तर की परीक्षा की जा सकती है। इन सम्बन्ध में पहले बातें यह कि यह कविता व्यक्तित्व-केन्द्रित है। यह की प्रवृत्ति या अन्तर्मनस्य प्रयोगवादी कविता के व्यक्तित्व की मुख्य प्रवृत्ति है। यह 'व्यक्तित्व' प्राच्यवादी कविता के 'व्यक्तित्व' के समान यात्रा की परम्परा में न आकर उचित और कुटिल है, व्यक्तित्वपरक कविता के समान भावुक और बलनात्मक न होकर मन की भीतरी तट्टी में विचरण करने वाला

बौद्धिक प्राणी है। इस कविता में व्यक्ति की अपनी इकाई और विनिष्टता है जैसे कि नदी की धारा में नदी के द्वीप

द्वीप हैं हम, नहीं है शाप

यह अपनी नियति है ?

× × ×

फिर छनेंगे हम। जमेगे हम। कहीं फिर पैर टेकेंगे।

कहीं फिर भी लडा होगा नय व्यक्तित्व का आघार,

(पूर्वा, पृ० २५१-५२)

व्यक्ति का यह वैशिष्ट्यपूर्ण रूप प्रयोगवादी कविता में अनेक स्तरों पर हुआ है। आत्मरति और यह के रूप में इसे देखा जा सकता है। एक ओर 'अज्ञेय' कहते हैं

अह ! अन्तर्गुहावासो ! स्वरति ! क्या मैं चीन्हाता

कोई न दूजी राह ?

जानना क्या नहीं, निज में बढ हो कर है नहीं निर्वाह ?

× × ×

बना हूँ करला, इसी से कूटूँ, मेरो चाह, मेरा दाह, मेरा सेद और उछाह

(पूर्वा, पृ० २००)

तो दूसरी ओर मुक्तिबोध अह के एक अन्य स्तर शोभ का, जो सामाजिक सन्दर्भों से जुड़ा है, उद्घाटन करते हैं

किन्तु आज लघु स्वार्थों में घुल, अन्दन विह्वल

अन्तर्मान यह टार रोड के अन्दर नीचे बहने वाली गटरों से भी

है अस्वच्छ अधिक

यह तेरी लघु विजय और लघु हार।

तेरी इस दयनीय दशा का लघुनामय सत्तार

अह भाव उत्तुंग हुआ तेरे मन में

जैसे घूरे का उट्टा है

घृष्ट कुकुरमुत्ता जन्मत

(तार सप्तक, पृ० ५७)

अह का यह स्तर व्यापक अमनोप से सम्बद्ध है। अन्य कई स्थलों पर भी अह को बृहत्तर सामाजिक सन्दर्भों में जोड़ने या उनके प्रति विमर्जित होने का भाव व्यक्त है :

यह दीप अज्ञेता स्नेहभरा है गर्वभरा

मदमाता पर इस को भी पत्ति को दे दो।

ये कवि जीवन पथार्थ से कटे हुए नहीं थे। पथार्थ से इन का पूरा सरोकार था (मैं ही हूँ वह पदाश्रान्त रिरियाता कुत्ता)। अपने परिधि के प्रति ये कवि पर्यधिक जागरूक और संवेदनशील थे। उनका सौंदर्य-बोध और उनकी संवेदना को

तत्वानीन भीषण और विषम परिस्थितियों ने प्रभावित किया है। तभी तो उसे उग्ग्वन चादनी बचना लगती है

बचना है चादनी सित

भूठ वह आकाश का निरवधि गहन विस्तार

शिशिर की राका-निशा की शांति है निरसार

दूर वह सब शांति, वह सित भव्यता

(तार सप्तक, पृ० २८६)

‘अज्ञेय’ के शब्दा में बहि के लिए इस परिस्थिति में और भी कठिमाइया है।

‘एक माँ घौन स्वप्न-मूर्ति का— दिवा स्वप्नों का है, उसे वह नहीं अपनाता चाहता। फिर वह क्या करे ? यथायं दर्शन केवल कूँठा उत्पन्न करता है। वास्तव की बीभत्सता की बगोटी पर, चादनी खोटी दीखती है। कवि अपनी काव्य-परम्परा का मूल्यांकन करना है और चारण-काल से लेकर छायावाद तक की कविता को तात्कालिक परिस्थिति अथवा जीवन-प्रणाली पर घटित करके समझ लेता है, किन्तु फिर भी जीवन के दबाव की अभिव्यक्ति का मार्ग उसे नहीं दीखता।’

यह सही है कि तब इन कवियों को कोई भी रास्ता साफ नजर नहीं आ रहा था। मूल्यगत स्तर पर एक अवरुद्ध विघटन था जिस से इन कवियों की मन स्थिति दुविधाग्रस्त थी। एक ओर ये ‘मुक्तिबोध’ जो अपने काव्य को ‘पथ ढूँढने वाले बेचैन-मन की अभिव्यक्ति’ कहते थे तो दूसरी ओर ये भारतभूषण अग्रवाल जिनकी ‘अन्नरात्मा अनिश्चय-सशय-प्रसित’ है

कौन सा पथ है ?

‘महाजन जिस ओर जायें’—शास्त्र ढूँकारा

‘अन्नरात्मा ले चने जिस ओर’—बोला व्याय-पठित

‘माय घाघ्रो सर्व-साधारण जनो के’—शान्ति वाणी

पर महाजन-मार्ग-गमनोचित न संवन है, न रथ है,

अन्नरात्मा अनिश्चय-सशय-प्रसित,

शान्ति-गति अनुसरण बोध्या है न पर सामर्थ्य

(तार सप्तक, पृ० १०६)

यह अनिश्चय और सशय दुःख जनित है। प्रयासवादी काव्य बोध की यह मूल धुरी है। एक काव्य-चरान्त पर इन कवियों में नयी राहों और मूल्यों का संघान किया था। इसीलिए एक काव्य में एक ओर मोड़-भंग है तो दूसरी ओर मूल्या-वेपण। एक का य में चा निराशा, ज्ञाना और अवसाद दृष्टिमोचर होता है, वह व्यापक मात्र भय की प्रवृत्ति में जूना हुआ है। नेमिचन्द्र जैन की कविता ‘अज्ञेय’ में निराशा और अज्ञेय का अन्वय मात्र-भंग की पूर्ण प्रविष्टि मौजूद है :

किन्तु पथ अज्ञेय,

विषय में दार जाना है भयकर घौन से,

वेमाप अपने प्राण में छाये हुए एकान्त से
 मतलब निर्वासित हृदय से ।
 निरमृत व्यक्तित्व के
 थोड़े अमंगल दर्प ने मन की
 सहज अनजान स्वाभाविक अनावृत धार को
 कर दिया है कुण्ठित—
 सहज अगारे
 कि मानो दब गय हा बुझे स
 जैम कि टण्डी रात में

(तार सप्तक, पृ० २८)

इस मोह-भंग की प्रक्रिया के साथ-साथ इस कविता में जीवन का अर्थ पान की मूल्यान्वेषण की भी सहज जिज्ञासा है। इस सम्बन्ध में 'सुविनद्योत्र' की ये पंक्तियाँ देली जा सकती हैं :

अर्थ सौजी-प्राण ये उद्दाम है,
 अर्थ क्या ? यह प्रश्न जीवन का अमर ।
 क्या तूपा मेरी बुझेगी इस तरह ?
 अर्थ क्या ? ललकार मेरी है प्रखर

(तार सप्तक, पृ० ५३)

प्रयोगवादी सौंदर्य-दृष्टि छायावादी सौंदर्य-दृष्टि से भिन्न थी। यह अनीन्द्रिय और वायवी न होकर ऐन्द्रिय, वस्तुगत और मूर्त थी। इस में कोमल और मधुर की ही नहीं, भद्रेस और अनगड की भी अभिव्यक्ति थी। दरअमल, तत्कालीन मूल्यगत अराजकता में रोमानी सौंदर्य-दृष्टि का चित्रण वायवी न होकर मासल और दैहिक हो गया था। प्रेम और सौंदर्य की इन परिकल्पनाओं पर फायड और युग के मनो-विश्लेषण का पर्याप्त प्रभाव था। प्रयोगवादी कविता का एक पक्ष प्रेम और सौंदर्य को यौन वर्जनाओं और नुठाओं के प्रमग में देखने का रहा है। यह पक्ष प्रेम के जटिल स्वरूप को प्रस्तुत करता है। इस पक्ष के प्रतिनिधि कवि 'अज्ञेय' है। दूसरा पक्ष है प्रेम और सौंदर्य के ताजा और मासल रूपों के चित्रण का। यह पक्ष अधिक ऐन्द्रिय, रागान्मक और रमान वाला है। इस पक्ष के प्रतिनिधि कवि गिरिजाकुमार माधुर है।

प्रयोगवादी कविता के गिल्प की कुछ निची विशेषताएँ हैं। इस कविता का गिल्प अपनी पूर्ववर्ती काव्य धाराओं के गिल्प से थोड़ा भिन्न है। यह गिल्प न तो छायावादी कविता के गिल्प की तरह कल्पनामक है, न उत्तर-छायावादी कविता के गिल्प के समान आनोचनान्मक है। प्रयोगवादी गिल्प-दृष्टि, मूलतः वैयक्तिक, दौड़िक और प्रयोगात्मक है। यह दृष्टि उक्ति वैचित्र्य और संक्षेप, व्यंजना के सौंदर्य-उद्-पादन में पर्याप्त सफल रही है।

इस प्रकार सन् १९४० से १९५० तक प्रयोगवादी कविता की व्याप्ति है। सन् ५० के बाद की कविता से नयी कविता का प्रारम्भ माना जा सकता है। कई विद्वान् प्रयोगवाद और नई कविता में किसी प्रकार का कोई भेद मानने के पक्ष में नहीं हैं। ये विद्वान् नई कविता को प्रयोगवाद का ही पर्याय मानते हैं। पर, तथ्य यह नहीं है। नई कविता के प्रवर्तन और विकास के मूल प्रयोगवाद में खोजे जा सकते हैं पर इस का यह धारण नहीं है कि नयी कविता को प्रयोगवाद का पर्याय या छद्म रूप कहा जाए। दरअसल, नयी कविता को प्रयोगवाद का 'फालो ग्रॉन' नहीं कहा जा सकता। ज्यादा से ज्यादा यह कहा जा सकता है कि नयी कविता का सम्बन्ध भाव और विचार की उस जमीन से है जिसे प्रयोगवाद ने निर्मित किया था। प्रयोगवादी कवियों ने अपने समय के यथार्थ के अनुरूप जिन नवीन और विविध वाक्य-प्रवृत्तियों को जन्म दिया, उन प्रवृत्तियों का नये कवियों ने अपने युग-जीवन के यथार्थ के अनुरूप स्थायीतरित करके कविता को नयी दिशाओं की ओर उन्मुख किया।

नयी कविता :

विचार और रचना में संतुलन की खोज

आधुनिकता की महत्वपूर्ण भूमिका निम्न करने का कार्य तार सप्तक या प्रयागसीन कविता द्वारा सम्पन्न हुआ था। पर, आधुनिक-बोध का प्रसार और इसकी अनेकरूपा अभिव्यक्ति द्वारा सप्तक से (१९५१) मानी जा सकती है जिस के प्रकाशन-वप से नयी कविता का भौ-वास्तविक प्रारम्भ माना जाना चाहिए। नए पक्षे (१९५३), नयी कविता (१९५४) और निकष (१९५५) पत्रिकाओं के सम्पादन द्वारा इस नयी काव्य प्रवृत्ति में आन्दोलनात्मक त्वरा आई और इस की वैचारिक पीठिका बनी। इसका विरोध भी गूब हुमा पर इसमें इस काव्य-प्रवृत्ति की बलवत्ता बढ़ी और इसका स्वरूप स्पष्ट हुआ।

इतना तो साफ है कि नयी कविता की काव्य-स्थिति प्रयोगवाद के आगे की है। नयी कविता का प्रयोगवाद से सम्बन्ध तो है, खाम तोर पर भाव और विचार की उम जमीन से जिसे प्रयोगवाद ने चिमित किया था। पर, प्रयोगवाद में उनका मौलिक अन्तर भी है। नयी कविता प्रयोगवाद से ऐतिहासिक आसार पर ही नहीं, तात्त्विक और संवेदनात्मक आसार पर भी भिन्न है। नयी कविता नयी युगीन चेतना और नयी मीडियाभिन्धि की सूचना देती है। प्रयोगवादी कविता में प्रयोग बाह्य और जिल्दिक था जबकि नयी कविता में प्रयोग कविता के पूरे संरचनात्मक-तंत्र में व्याप्त है। इसके अलावा प्रयोगवादी कवियों की जीवन-दृष्टि पर जहाँ मानस और प्रायः वा सो ग प्रभाव है वहाँ नए कवियों पर यह प्रभाव उनही मानविकता का सहन धर्म बनकर व्यक्त हुआ है। प्रयोगवादी कवियों ने

विषयगत आभिजात्य से तो मुक्ति पा ली पर उनकी दृष्टि में आभिजात्य बना रहा जो मानव-व्यक्तित्व के वैशिष्ट्य की प्रतिष्ठा के आग्रह को लेकर सामने आया। नयी कविता न इस आग्रह को अमान्य ठहराया और व्यक्ति के निजत्व, महत्व और शक्ति को रेखांकित किया। व्यक्तित्व की खोज पर 'मज्ञेय' ने भी अपनी कविताओं में 'दे दिया गया हूँ' या 'दे दिया जाता हूँ' के अन्दाज में बल दिया है किन्तु नयी कविता में व्यक्ति का यह निजत्व धारणात्मक सतह को नहीं, बल्कि गहरी आन्तरिक तटय और ताय को व्यञ्जित करता है। नया बर्क व्यक्तित्व की खोज करता है और इस कीमत पर इन निजत्व को बचाए रखना चाहता है। इसी आधार पर नयी कविता में, विषयगत स्थितियों के बावजूद, मानव-भविष्य के प्रति आशा और आस्था व्यक्त है।

नयी कविता की मूल-प्रवृत्ति पूर्ववर्ती काव्य-सृजन-प्रकृति से थोड़ी भिन्न है। रचना-प्रक्रिया के दौरान सृजन-क्षण के महत्व पर इन कवियों ने विशेष बल दिया—'बरस पर बरस होते एक मुक्ता टप को पकते' ('मज्ञेय') और 'किन्तु जब मेरी छाती/कोड़ पर झुर एक फूटेगा/और भोली गर्वभरी आस्था से निहारेंगा/तब उस एकमात्र क्षण में।' नए कवि ने शब्द का अपने रूप में इस्तेमाल करना बंद किया और अपने और शब्द के बीच के व्यवधान को तोड़ दिया, क्योंकि रचना-प्रक्रिया में दोनों अलग चलन नहीं, एक रूप है :

कहते हैं हम गिरफ़्त अपने ही हक में
बरतना बंद करो, हमें फँसाओ
जैसे किसान फँसाना है बीजों का, टहरकर सोचना पटना मुझे
शब्दों की नयी तरह, धरियों को, तमीजों को
यानी अर्थ में और मेरे शब्द, अलग, अलग नहीं हैं, एक हैं।

(भवाभीप्रसाद मिश्र, नयी कविता : २)

नयी कविता पर विचार करते हुए आधुनिकता पर विश्वास करना बहुत जरूरी है। आधुनिकता पर काफी चर्चा हुई है किन्तु इस की कोई स्पष्ट धारणा उभर कर सामने नहीं आई है। आधुनिकता के अर्थ के गूढ़-मूढ़ हो जाने का एक मुख्य कारण यह रहा है कि आधुनिकता को 'आधुनिकतावाद' के रूप में, प्रायः, देखा-गया है जब कि ऐसा है नहीं। आधुनिकता ऐतिहासिक परिणति नहीं है इतिहास के एक नाम किन्तु में शुरू हुई प्रक्रिया है जो निरन्तर अपनी आधुनिकता को विभिन्न स्तरों पर खतरा कर रही है। यह नाम किन्तु है ज्ञान का उदय किन्तु परम्परागत या पुरानी धर्म मूल्यों के साथ अलग किन्तु लगाया है और मानव-विवेक की आधुनिक धारणा का जन्म दिया है—'आधुनिक' इन अर्थ में कि यह अर्थ एक धारणात्मक और तथा आस्थावादी तथा अंधविश्वास को खोजते अपनी मूल प्रवृत्ति में भिन्न है। अंधविश्वास विवेक विनाश करने वाला एक बौद्धिक है इतने आधुनिक स्थिति

की मानगिरता में बुनियादी अंतर आया है। इस विवेक में नयी दृष्टि और नयी मोहरण चेतना का प्रादुर्भाव हुआ है जिसे मूल स्तर पर, व्यक्ति की गहन-चेतना के स्तर पर, यथार्थ चित्रण के स्तर पर, मानवीय अस्तित्व मकड़ के स्तर पर, मंती पिपक स्तर पर देया जा सकता है। नयी कविता में आधुनिकता का प्रस्फुटन इन सभी स्तरों पर समोन्नत हुआ है।

नए कवि न बाध्य-सम्बन्धी मैडान्त्रिक रुढ़ियों को तोड़ कर कविता का नए स्तर में परिवर्तित किया। यह आधुनिकता की व्यापक चेतना और नए मोहरण बाधक प्रसार का परिणाम था। याम्भव में नया कविता में आधुनिकता जारी धारणा के स्तर में नहीं है। इस का प्रतिफल इस कविता में व्यक्ति और समाज के ठाम सन्दर्भों में हुआ है। जीवन की नयी तथा जटिल वास्तविकता को अभिव्यक्ति देने के प्रयास में यह कविता रची गई है। कविता को विचार में और विचार का कविता से सम्बन्ध करने का प्रयत्न नयी कविता के लिए एक चुनौती बनी है। विचार और रचना में अनुगत की खाज इस कविता में इसी सिद्धांत में हुई है।

नया कवि पुराने और परम्परागत मूल्यों को अपन लिए नितात अप्रासंगिक पाता है। विज्ञान सम्मन विवेक दृष्टि के कारण उस सभी परम्परागत मान्यताएँ और मूल्य, बदने हुए परिवेश में, निरर्थक लगते हैं। वह हर मूल्य और मान्यता के आगे प्रश्न लगाता है और उसे अपने विवेक की कसौटी पर बसता है। नयी कविता में शायद पहली बार मूल्य की तानाशाही को चुनौती दी गयी है। नयी कविता के लिए मूल्य न मानान है न अन्तिम और न निरपेक्ष। नयी कविता में मोह-भंग के चिन्तन का प्रारम्भ यहीं से है। यह चिन्तन परम्परागत मूल्य-व्यवस्था को नकारता हुआ भी मूल्य स्तर पर सन्नत है क्योंकि यह मानव-मूल्य की वाछा की सापक्षता में है। कुछ उदाहरण नकार वात को स्पष्ट किया जा सकता है। धर्मवीर भारती की ये पत्तियाँ हैं

लेकिन इन दोनों के बीच
 मेरे तीखे पर एकाकी स्वर
 केवल सच्चाई का आश्रय तब
 नुँहोंगे या ख म खो जायेंगे
 या ये स्वर पहुँचेंगे जन जन के द्वार
 लज्जित भावे पर बाटा का भिन्नार
 या मगन वादन, जय ध्वनि यन्दनवार
 क्या पाएंगे
 प्रभु
 हम क्या पाएंगे
 कुठिन विषयित

यह मूल्यवान् अनिश्चय की स्थिति है जो सबमूल्यन में पैदा हुई है पर इस में मानव मूल्यों में मचग्न होने की तीव्र आकांक्षा ही नहीं, छत्पटाहट भी है। विपटित-स्थितियां में पड़ा हुआ मनुष्य टूट रहा है :

सब हर चीज पत्थर की तरह कठोर
बचाव या बचाव की तरह पत्थी हुई
सेल नहीं
जिस में दशासन बवंरता में टकराता
में मनुष्य पात्र
टूट रहा—

(कुबरनारायण, चतुर्व्यूह, पृ० ८७)

मूल्यवान् अनिश्चय की स्थिति में पड़ा हुआ और टूट रहा व्यक्ति मूल्यों के प्रति निष्ठावान् है। यह टूट रहा सामाजिक आदर्शों की मार्फत होता आता है, अतः सुन्दरों से जुटना आता है। गिरिजाशुमार माधुर की नामना है कि—मन के विश्वास का यह सोनचर्र रने नहीं, मन में सघष फाँस गड़ कर भी दुले नहीं, और जीवन की पिपरी केसर कभी चुके नहीं। (सूरज का पहिया—दिलापल चमकीले) कवि मानव-भविष्य के प्रति निष्ठावान् है। उनकी कविता सौह मकड़ी का जाल की मुक्ति की चीम 'मुझे निकाल लो ओ जीवन देवता, खड खड होने से पहले उबार लो, गहरे मवदनात्मन स्तर पर व्यवन है। नया कवि भीतर में पीड़ित और लडित है और समस्त मानवता के प्रति उग्र के ग्यर में आना और आस्था व्यवन हुई है। मुक्तिवाप ना मरुपधमा चना व रक्त प्लावित ग्यर में विश्वाग है

मवल्ल घमा चतना या रक्त प्लावित स्वर,
हमारे ही हृदय का गुप्त स्वर्णाभर
प्रकट हो कर विजट हो जायगा।

(चौर का मुँह टेड़ा है, पृ० ३)

विजयदेव नारायण साहू की कविता में मुक्ति प्यासी प्रस्थिया की चीम, मनुलाहट और यातना की अभिव्यक्ति है और जब तक घमनिया के घष में घारे रहूँ यह दर्द की देनापना ? और जब तक मुक्ति प्यासी प्रस्थियों की चीम भी मुतना रहूँ ? खोल दो, भेरी गिराण खोल दो, तोड़ दो मेरी परित्रियाँ तोड़ दो, बहो, बहा

फूट करके बहो
मेरे दर्द की देवापगा ।

(तीसरा सप्तक, पृ० १६८)

मानव-भविष्य के प्रति निष्ठा का भाव केदारनाथसिंह की कविताओं में भी है । उसे एहसास है कि आज वह कुछ भी नहीं है और उसे बिश्वास है कि कल वह अवश्य आयिगा ।

बल उगूंगा मैं
आज तो कुछ भी नहीं हूँ
पेड़, पत्ती, फूल, चिड़िया, घास, फुनगी
आह, कुछ भी तो नहीं हूँ
बन उगूंगा मैं

× ×

एक नन्हा बीज मैं अज्ञात नवयुग का
आह, जितना कुछ
सभी कुछ
न जाने क्या क्या
समूचा विश्व होना चाहता हूँ
भोर से पहले तुम्हारे द्वार पर
तुम मुझे देवो न देवो
बन उगूंगा मैं ।

(तीसरा सप्तक, पृ० २४२)

रामदरश मिथ ने भी भविष्य के प्रति यही आस्था व्यक्त की है
मैं यह सब देख रहा हूँ
ओ शरद की स्वच्छ धरती पर
मैली छाँह उगलने वाले
असमय खूसट दम्भी बादल
तुम्हें क्या पता कि
स्वूल जाते हुए छोटे-छोटे बच्चों की तरह
किरणों का एक झुंड
तुम्हें वर्षों से तोड़ रहा है ।

(बंरग वनाम चिट्ठियाँ, पृ० ६)

हरि नारायण व्यास की कविताओं का मूल स्वर भी मानव-भविष्य के प्रति आस्था का है :

इस अंधेरे की पुरानी ओढ़नी को बेध कर
भा रही ऊपर नए युग की किरण

(तीसरा सप्तक, पृ० ६३)

इसी प्रकार कीति चौधरी की कविताओं में भी नविव्य की लानभरी प्रतीक्षा है जो बड़े गान्धिन गन्धपुत गुच्छे सा' प्रायेण ।

नया बलि जहाँ नए मूणों की खोज करता है और मानव-नविव्य ने प्रति नया विश्वास और प्राम्बा ने बर चेतना है, पही वह व्यक्तित्व की निरता की खोज भी करता है । व्यक्तित्व की खोज 'अज्ञेय' की कविताओं में जहाँ धारणात्मक मनः पर है, नई कविता में वह धार्मिक तट्ट और ताप को व्यक्तित्व करती है । इसे वैयक्तिकता और सामाजिकता का सामन्धय या दृढ़ बहना उचित प्रतीत नहीं होता :

एक आदमा दो पहाटा को कुटनिमां से टेरता

पूरव में पच्छिम को एक दरम में तापता

बद रहा है

जितनी उची घासों चाद तारों को छूने-छूने को है

जिन में पुष्टियों को निहलता वह बद रहा है

अपने शाय को मुवह में मिलाता हुआ

फिर क्यों

दा बादलों के तार उसे सहज उलभा रहे है

(शमशेरबहादुर सिंह, कुछ और कविताएँ, पृ० ७)

नयी कविता विषयन और पराजय में से मानव के निजत्व या स्वत्व की पहचान करान वाली कविता है ।

नयी कविता की नयी पीढ़ी में व्यक्ति की अन्तरात्मा से जुड़ी हुई यह यातना और भी अगिन प्रकार है । विपिन अग्रवाल की ये कविताएँ .

मुझे भी अपने अन्दर के सगोल में

दृष्टना पड़ेगा

मृत्ति का क्षण ।

साधना पड़ेगा

विशुद्ध बाहर आ गया हूँ

बड़े हुए दापरे से

जितनी लम्बी कर अपनी ही परछाईं ।

व्यक्ति के स्वत्व की पहचान और व्यक्तित्व की खोज के कारण नयी कविता में अस्तित्ववादी दलों को नहीं, पर अस्तित्व के प्रश्नों में टकराने वाला दमान अवश्य है । 'मृत्ति-खोज' में यह दमन अपने विविष्ट रूप में प्रकट किया जा सकता है :

लागों बरं बाँटों ने अचानक बाट गया है

अगाहन पैर की ले कर

भयानक नाचना हूँ

मूल्य मन के टोन छान पर गर्म ।

(बाँद का मुँह टेंडा है, पृ० १४६)

नये कवि को लगता है हर मूल्य और सन्देश अपना अर्थ खो चुका है और वह ऐसी जगह आ गया है जहाँ अपरिचितों की भीड़ है (विपिन कुमार अग्रवाल) या फिर 'शोर के बीच एक गूँज है — नयी और बेसीस जिसे वह दे दिया गया है।' (रघुवीर सहाय) और कुँवर नारायण को लगता है 'ये सब केवल इन्तजार की बेबस घड़ियाँ हैं। मुझे किसी अन्तिम घटना की शोर घसीटती हुई, छोटी-छोटी घटनाओं की मजबूत कड़ियाँ हैं, इस प्रतीशाह में लगा एक और कमरा है जिस में एक अजनबी है, या जो शायद एक दूसरे से, ढके हुए अनेक अजनबियों से भरा है।' इन कविताओं में अस्तित्व की चाल मान्यताओं का चुस्त वयान है। उनका तल्ल एहसास नहीं। इन में मुक्तिवाद की कविताओं के समान अन्तरिक अनुभूति का ताप नहीं है। कंलाश वाजपेयी की कविताएँ भी अस्तित्वगत धारणाओं की रेह टरिख के सहारे वयानवाजी हैं। यहाँ विचार धारणाओं के रूप में उपस्थित हैं और कविता नहीं बनन देत।

नयी कविता में व्यक्ति के स्वत्व और अस्तित्व बोध के प्रश्न को मामूली धादमी की सवेदना के स्तर पर आवा गया है। इसे लघु मानव या लघुता का दर्शन कह सकते हैं। इस में साधारण व्यक्ति के भोग हुए यथार्थ की प्रतिष्ठा है, जीवन की साधारणता का महत्व है, लघुता का स्वीकार है और अभिजात्य का अस्वीकार। नयी कविता में क्षण की महत्ता और लघु-मानव की प्रतिष्ठा जीवन के प्रति गहन ससक्ति और अस्वीकार के भाव से प्रेरित है। लक्ष्मीकान्त वर्मा की कविता में, जो नयी कविता में लघु मानव के व्याख्याता हैं, 'लघुता के प्रति गहरा लगाव है

हम

जो भोगन हैं हर स्थिति असहाय से, निरुपाय से
भेदन हैं हर परिस्थिति दीन, व्याकुल अनिवार्य से
और वह

जो हमारी पीडा में, सशय में, शका में
बनाता है हम विक्षिप्त, तरल, फनिल उच्छ्वास
हम है उन के भोग्यार्थ नहीं,
क्योंकि असहायता, निरुपायता, अनिवार्यता
सशय, शका, विक्षिप्तता की व्याकुलता
वह केवल मेरा नहीं
उम में वे सब है
जो मेरे ही ममानधर्मा है

(प्रतिक्रान्त, पृ० ८-९)

वे लघुता का एक मूँद के रूप में कथन करते हैं जो विचार तो देता है पर रचना नहीं बन पाना।

कीर्ति चौधरी की कविता 'प्रस्तुत' में अभिजात के विरुद्ध लघुता का स्वीकार बड़ी बेबाकी से किया गया है।

मेरे भीतो, मेरी बातों में यहाँ वहाँ
जो जिक्र प्रसाधारणता के हैं दिख जाते,
वे सभी गलत ।
सारा जीवन मेरा साधारण ही होता ।
हर सुबह उठा तो वाम बाज दपतर पाइल ।
भिडकी—फटकारें, वही वही कहना-सहना ।
मैंने कोई भी बड़ा दर्द तो सहा नहीं ।
कुछ क्षण भी मुझ सग बहुत हर्ष तो रहा नहीं ।
जो दृढ़ता-दर्प पक्षियों में मैंने बाधा,
वह मुझ में क्या
मेरी अगली पीढ़ी में भी सम्भाव्य नहीं ।

(तीसरा सप्तक, पृ० ६७)

यहाँ विचार कविता पर लदा या मठा नहीं लगता बल्कि सामान्य जीवन-
व्यवहारो-सहित रचना को चरितार्थता प्रदान करता है ।

नयी कविता की यथार्थ-दृष्टि लघुना और लघु-मानव के इस दर्शन पर ही
प्राधारित है । यह दृष्टि यथार्थ को जीवन की वास्तविक स्थितियों के संदर्भ में ग्रहण
करती है, उस पर किसी सिद्धान्त का मुलम्मा नहीं चढ़ाती । इस में न फायड का
प्राग्रह है और न माक्स का । इसका अन्दाज रुढ़ यथार्थवादी न हो कर यथार्थ की
प्रान्तरिक्ता को उघाड़ने वाला है । यह हमारे परिवेश का जीता-जागता यथार्थ है ।
यह यथार्थ शहर का भी है और गाँव का भी, सामाजिक-आर्थिक विषमता का भी
है और राजनीतिक व्यवस्था में पिस रहे श्राद्धमी का भी । मदन वात्स्यायन की कविता
इस यथार्थ को गहर सवेदनात्मक स्तर पर व्यक्त करती है । यह सवेदना भावना
से नहीं, विचार से प्रेरित है और रचना में प्रतिकलित हुई है :

ओ मेरे अफसर

तुम्हारी एक लाइन ने मेरे जीवन की कविता को निरर्थक कर दिया

बीच जिन्दगी में मैं एकाएक विधवा हो गया

हमस्त-भरी निगाहों से मैं उस भित्ति को देर रहा हूँ जहाँ

घब मेरा चाँद नहीं उगेगा,

मैं वह पौधा हूँ जिसकी जड़ भीगुर ने काट दी, इस में घब

फूल नहीं खिलेंगे ।

(तीसरा सप्तक, पृ० १७३)

नयी कविता में यथार्थ को व्यंग्य के माध्यम से भी उभारने की कोशिश की
गयी है । भवानीप्रसाद मिश्र की कविता में व्यंग्य भाषा के सरल और सीधे मुहावरों
द्वारा जबरदस्त घोट करता है :

आप वडे चिन्तित हैं मेरे पिछड़ेपन के मारे
आप चाहते हैं कि सीखता यह भी ढग हमारे
में उतारना नहीं चाहना जाहिल अपने बाने
घोनी कुरता बहुत जोर से लिपटाये हू याने ।

(नयी कविता १)

यथायं के प्रति इस नयी दृष्टि ने प्रेम और रोमान की धारणा और सन्दर्भ बदल दिए हैं । गिरिजाकुमार माथुर और धर्मवीर भारती की कविताओं में प्रेम का स्वल्प मामल और यथायंपरक है । नए कवियों में प्रेम और रोमान के प्रति कोई कुठा नहीं है । वे उसे खुले रूप में स्वीकारते हैं । गर्वेश्वरदयाल सक्सेना की कविता— 'अह से मेरे बड़ी हो तुम' और विजय देव नारायण साही की कविताओं 'दोपहर : नदी-स्नान (निकष-१)' और 'विपत्तया के नाम' (तार सप्तक, पृ० ३३४) में बदले हुए प्रेम-सम्बन्ध को लक्षित किया जा सकता है ।

नयी कविता की वस्तु और संवेदना ही नहीं, उस का शिल्प भी नया है । वस्तु और शिल्प नयी कविता में अन्त सरग्नित है । पुरानी और रूढ़ शिल्प-दृष्टि को इस में नकारा गया है । नयी आधुनिक-दृष्टि से पुराने रूढ़ उपमानों और प्रतीकों का मेल बँटना ही नहीं । इस सम्बन्ध में 'अज्ञेय' की यह उक्ति अत्यन्त सार्थक है :

अगर मैं तुम को
तलानी साभ के नभ की अकेली तारिका
अन नहीं कहता***,
नही कारण कि मेरा हृदय उथला या कि सूना है
वल्कि केवल यही, यह उपमान मँले हो गए हैं
देवना इन प्रतीकों के कर गए हैं कूच
कभी बामन अत्रिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है ।

(पूर्वा, पृ० २४४)

नए कवि ने ऐसे प्रतीकों, बिम्बों और उपमानों को छोड़ दिया, अधिक घिस जाने से जिन का मुलम्मा छूट गया था । नयी कविता में प्रयुक्त प्रतीक, बिम्ब और उपमान नयी जीवन दृष्टि और नये सौन्दर्य-बोध के सूचक हैं । नयी कविता में एक ही 'प्रतीक' किस प्रकार नये-नये अर्थों में सन्नमित होता गया है, इस के लिए दो उदाहरण लिए जा सकते हैं .

मैं
रय का टूटा हुआ पहिया हूँ,
लेकिन मुझे फँको मत
बया जाने कब
इम दुरूह चयव्यूह में

अक्षोहिणी-सेनाओं को चुनौती देता हुआ

कोई दुस्माहसी अभिमन्यु आ कर फिर जाये

(धर्मवीर भारती, सात गीत बर्यं, पृ० ७६)

×

×

इस महा जीवन समर में अन्त तक कटिबद्ध

मेरे ही लिए यह युद्ध मेरा,

मुझे हर घाघात सहना,

गर्भ-निश्चित मैं नया अभिमन्यु, पैतृक युद्ध ।

(कुंवर नारायण, धक्क्यूह, पृ० १०३)

एक तुच्छ उपकरण—रथ का टूटा हुआ पहिया—दुरूह चक्रव्यूह में अभिमन्यु के लिए बलशाली साधन सिद्ध हुआ था । कवि कहता है कि वह ऐसा ही एक तुच्छ उपकरण—रथ का टूटा हुआ पहिया—है जिस में अपरिमित शक्ति है, तथा, जिस की उपेक्षा नहीं होनी चाहिए, क्योंकि यही अभिमन्यु के हाथों में ब्रह्मास्त्रों से लोहा ले सकता है । 'टूटा हुआ पहिया', महा तुच्छ समझे जाने वाली वस्तु या व्यक्ति की आन्तरिक शक्ति का प्रतीक है जो न्याय और अत्याचार के विरुद्ध अचूक साधन है । दूसरे उदाहरण में 'अभिमन्यु' प्राधुनिक व्यक्ति-मन का प्रतीक है—पीड़ित और विभक्त । उस पर हर प्रकार के घाघात पड़ रहे हैं और यह कहना कठिन है कि अन्ततः वह इस युद्ध घेरे को तोड़ सकने में सफल होगा या नहीं । पहले उदाहरण में 'टूटा हुआ पहिया' मूल्यगत सक्रमण में पड़े व्यक्ति के अकेलेपन तथा निहत्थेपन के साथ-साथ उस के दायित्व-बोध को व्यञ्जित करने वाला प्रतीक है । दूसरे उदाहरण में 'युद्ध-धेरा' और 'नया अभिमन्यु' मानसिक दुष्कर और उसमें बाहर निकलने की तत्परता के प्रतीक हैं ।

नयी कविता के प्रतीक और विम्ब प्राधुनिक व्यक्ति की सप्राम्त मन स्थिति से सम्बद्ध हैं । मुक्तिबोध की ये पक्तियाँ इस मन स्थिति को प्रतीकात्मक विम्ब के सहारे व्यक्त करती हैं

घघुरी और सतही जिन्दगी के गर्म रास्त्रों पर

अचानक सनसनी मौचक

कि पैरों के तलों को काट सानी कौन सी यह धाग ?

जिस से नच रहा हूँ

सडा भी हो नहीं सकता, न चल सकता ।

(मुक्तिबोध, चाँड का मुँह टेंका है, पृ० १४६)

गौन-नाप सम्बन्धी यह विम्ब (Thermal Image) महज एक गिल्प-साधन के रूप में यहाँ इन्प्रेमाल नहीं हुआ बल्कि इससे प्राधुनिक व्यक्ति का त्राम-दायी अनुभव उत्रागर हुआ है । इसी दग का विम्ब विम्बनिर्गित पक्तियों में भी है :

इस गली के छोर पर बुनियाद डाली
कोठरी में दीप की लौ
सँकती ठंडा अंधेरा
इन्ही पतों में कही सोया हुआ है
रूप का गोरा सवेरा

(कुंवरनारायण, चक्रव्यूह, पृ० ३१)

नयी कविता की शिल्प दृष्टि इस कविता के विचार-पक्ष और अनुभूति पक्ष से अनिवार्यत, जुड़ी हुई है। इस में काव्यगत विचार और अनुभूति के समानान्तर प्रतीक और बिम्ब की रचना हुई है। काव्य शिल्प में इन कवियों की बुनियादी निष्ठा है जो इन कवियों ने 'शिल्प' को काव्य-कौशल या युक्ति के रूप में कम ही ग्रहण किया है। इस में विचार, अनुभूति और शिल्प में एक रचनात्मक मतुलन बँटाने की कोशिश भवती है।

नयी कविता ने कविता की चली आ रही रूढ़ियों और परम्पराओं को बहुत जोर से भङ्गभोरा और जीवन-दृष्टि और सौंदर्य-बोध के आघार पर कविता की नयी परिक्ल्पना की। पर सन् ६० तक आते-आते नयी कविता भी शिल्प और कथ्य की दृष्टि से रूढ़ हो गयी। उपमानों, प्रतीकों तथा बिम्बों की पुनरावृत्ति ही नहीं हुई, भाव और विचार की अभिव्यक्ति का भी एक ढर्रा बन गया और संवेदना बने-बनाये साधों में फिट हो गयी। अपने ऐतिहासिक दायित्व का निर्वाह करके नयी कविता, कविता की नए और अधिक समर्थ हाथों में सौंप चुकी है।



समकालीन कविता : मानव-नियति या आत्म-संघर्ष की विकट स्थिति

समकालीन कवि अपनी कविता के सबष में जब यह कहता है 'यह वह कविता नहीं है / यह केवल खून-सनी चमड़ी उतार लेने की तरह है / यह केवल रस नहीं / जहर है जहर' (दूधनाथ सिंह), तो वह कविता सबंधी परम्परागत धारणा के विरुद्ध नयी धारणा में अपना विश्वास व्यक्त करता है। यह वह कविता तो निरुचय ही नहीं है जिसका परम्परा से मान्य एक स्वरूप हो। उस स्वरूप की प्रासंगिकता आज लुप्त हो गयी प्रतीत होती है। परम्परागत अर्थ में 'कविता रचणित हो गयी है / बिट-बिटाने बातों के बीच/मेरे वस्तु / बेवकूफ की तरह / मुझ पर हंस रहे हैं' (चन्द्रबात देवताले)। ऐसे आज के कवि का प्रस्ताव मात्र या उमका अराजक तेवर बहुर भुटलाया नहीं जा सकता। इसकी एक अनिवार्य भंगति उस भयावह और दूर परिवेग से है जहाँ कविता सायं हो पाने के लिए चीयनी है या स्तब्ध हो जाती है, जहाँ चीजों के रग और आकार एक दूसरे में घुल-मिट जाने हैं और उनकी पहचान गयी जाती है : 'हवा हो जाता है इतिहास रचना / घोपित चीयों की भाषा में / बंजनी भोले साल फूलों के किरमों की पहचानें सारी उलट-पुलट जाती हैं / रोता है देवता भुरदार आयुधों के नाम / जरूरी हो जाती है तब कविता एक और किरम की' (कमनेग)। आज के मनुष्य की स्थिति और नियति की पहचान के सिलसिले में और परिवेगगत दवाओं और निरन्तर जटिल होने जाने अनुभवों के पन-स्वरूप मानवें दगा में एक और किरम की कविता-धारणा समभव हो सती।

सन् '६० के बाद की कविता कवियों की दृष्टि में (धारणात्मक स्तर पर) ही नहीं, अपने पूरे रचनात्मक विधान में बदली है। समकालीन कवियों की काव्य-सम्बन्धी धारणाएँ कविता और कवि-कर्म की आन्तरिकता में घटित होने वाले मौलिक बदलाव से विच्छिन्न नहीं, बल्कि उसी का प्रतिफल हैं। कविता की आन्तरिकता में घटित होने वाला मौलिक बदलाव का स्तर है कविता का समकालीन मनुष्य की स्थिति और नियति से जुड़ते जाना, उसकी पहचान करना, उससे गहरे आत्मिक स्तरों पर जुड़ना और उस मानवीय यातना का बोध कराना जो उसके हिस्से की है। स्पष्ट है कि यह कोई सीधा सरल अनुभव नहीं है जिसकी आसानी से कोई व्याख्या या परिभाषा दी जा सके। यह अनुभव अपनी प्रकृति में गहन और सश्लिष्ट, जटिल और परतो-भावनों में लिपटा हुआ है। इसके साथ व्यक्ति और समाज तथा इन दोनों के पारस्परिक सम्बन्धों के कई प्रश्न जुड़े हुए हैं। ऐसे अनुभव की अभिव्यक्ति सीधी और आसान नहीं हो सकती। साधारण औसत ढंग की स्थितियों के विवर्णन या वर्णन से या उनका सरलीकरण कर देने से यह संभव नहीं है।

सातवें दशक का कवि मानव-स्थिति की समझ और पहचान की ओर अधिकाधिक उन्मुख होना गया है। इसे समझने और पहचानने के लिए वह किन्हीं हद या सुनिश्चित विचार-सरणियों के बल पर प्रवृत्त नहीं हुआ है। किसी वाद या सिद्धांत का भी वह अनुवर्ती नहीं बना है। यह समझ और पहचान कहीं वैयक्तिक घुंरी पर टिकी है तो कहीं सामाजिक घरातल पर। पर, अधिकतर हुआ यह है कि बाह्य यथार्थ इस तरह भीतर स्थानान्तरित हुआ है और भीतरी सच्चाई बाहरी आसगो प्रसंगों से इस कदर लिपटती चली गयी है कि बाह्य और भीतर में, वैयक्तिक और सामाजिक परिदृश्यों में कोई विभाजन-रेखा खींचना कठिन हो गया है।

सातवें दशक की कविता में भाषा और संवेदना के स्तरों पर एक तनावपूर्ण मुहावरा उभरा है। यह व्यक्ति और समाज के बदले हुए रिश्ते के कारण भी है और आधुनिक व्यक्ति के आत्म-संघर्ष में उत्पन्न द्विधात्मक मन स्थितियों के कारण भी। पर, कई जगह यह तनावपूर्ण मुहावरा अभिव्यक्तिगत समय के अभाव का भी सूचक बन गया है जिससे तनाव की अभिव्यक्ति सर्जनात्मक रूप ले ही नहीं पाती। इससे तनाव महज एक मूढ़ा बन कर रह गया है : 'एक नई नस रोज़ तनना शुरू करती है / और टूटने तक चढतो चली जाती है' / आदमी-आदमी के बीच एक कब्र है / और वह कब्र बढ़ती चली जाती है' (कैलाश बाजपेयी)।

इन पंक्तियों की 'टोन' में जो 'रेट्टरिक्' और बयानवाजी है, इससे किसी भी मानव स्थिति का बोध नहीं जगता। कैलाश बाजपेयी की 'स्नायुधार्त' कविता हो या 'दिन एक शोकगीत' या 'आगामी नूनवाणी' इनसे माध्यम से कोई मानव-स्थिति उजागर नहीं होनी, केवल कवि की उस प्रवृत्ति का पता चलता है जिससे वह स्थितियों को संवेदनात्मक स्तर पर ग्रहण न करके उनसे प्रति शाब्दिक प्रतिक्रिया या स्नायविक उत्तेजना का मुहावरा भस्तिमार कर रहा है। इसी मुहावरे का

मिनार हो जाने के कारण जगदीश चतुर्वेदी की भी अनेक कविताएँ तनावहीन शाब्दिक तनाव में बिफर कर रह गयी हैं और इनमें आज के मनुष्य की हालत और नियति का प्रामाणिक और पैना एहसास नहीं जग पाया। शीघ्रता बर्मा आज के मनुष्य की हालत को अपनी कविताओं में चित्रित तो करते हैं, पर यह है चित्रण की हद तक ही। वे स्थितियों का श्लक्ष्णभरा, उद्दिग्ध बना देने वाला तत्त्व बोध नहीं करा पाते 'एक आदमी दूसरे का और दूसरा तीसरे का दहेज है / जिसकी बाणी में आज तेज है / दस साल बाद / बह इस तरह लौट आता है / जैसे किसी वेदया के कोठे से / अपने को घुसा कर।' यह उन्नेजक मुद्रावरा राजकमल चौधरी के काव्य में भी है, पर वे इस मुद्रावरे का मानव स्थितियों की पहचान के मिलमिले में अन्वेषित करते हैं और उसे ज्यादा से ज्यादा मजंनूतमक बनाते हैं। उनकी नब्धी कविता 'मुक्ति प्रसंग' समूचे बाह्य यथार्थ का आन्तरिक स्तरों पर मृजित करने की बोगिन करती है। इस कोशिश में राजकमल कई बार सफल होते हैं, पर उनका प्रयत्न लगातार यही रहा है कि वे बाहरी स्थितियों के दबाव में जकड़ी हुई अपनी अन्तरम सचाई का अभिव्यक्त कर सकें 'क्यों एक ही मुठ मेरी कमर की हड्डियों में और कभी विपतनाम में / होता है।' यह बाह्य परिवेश का भीतरी मन्दभं देकर वैयक्तिक घरातल पर मृजित करने की प्रक्रिया है / मैं इतिहास-मुस्तक की तरह खुला पड़ा हूँ। लेकिन मेरा देश मेरा पेट मेरा ब्लाडर मेरी अतृप्तियाँ खूनने से पहले / सर्जनों को यह जान लेना होगा / हर जगह नहीं है जल अथवा रक्त अथवा मांस / अथवा मिट्टी / केंदल हवा कीड़े जटम और गन्दे पनाले हैं अधिक स्थानों पर इस देश में / जहाँ सड़कर पट गयी है नसें वहाँ वहाँ तक नहीं / ऊपर को त्वचा चीरने पर प्राण नहीं निकलेगी न ही धंसा / जठराग्नि दावानल" सब वृक्ष गये अघानक पहले पन्द्रह अगस्त की पहली रात के बाद / अब राख ही राख बच गया है पीला मगद।' 'इस गतिहीन वर्तमान, में', अपने 'हाने के दावजुद न हा पाया की विडम्बना का यानतापूर्ण एहसास कवि को है। यह स्थिति या नियति का काग वगान नहीं कविता में आज के आदमी की स्थिति या नियति का चरितार्थ माना है।

इसके की कविता में सामान्योत्तरण या सामान्य किम्म के अमूर्तिकरण की प्रवृत्ति अधिक बढ़ी है। काव्य रचना की यह एक स्वररनाय प्रवृत्ति है। इससे रचना अपने स्तर में गिरकर वाग्म्यीति में बदल जाती है। अमूर्तिकरण के माध्यम में मौनशी जन्म और अरातक स्थिति का पकड़ पान में अभी मदायता मिल सकती है अगर इसका आकार बार्द विनिष्ट अनुभूति या स्थिति ही। चातू किम्म का अमूर्तिकरण बावना के स्तर का गिराना ही है, उदात्त नहीं 'पता नहीं मुझे क्या चलती हो गयी है / आज्ञादी के बाद / देश भक्ति / मेरे कान्धे से तिर टिका कर सा गयी है या 'त्रिस' पर कोई नहीं खाना चाहता / आज्ञादी एक जूठी घाली है' (नौता-पर जगूदी)। स्थितियों के इन सामान्योत्तरणों की वक्र में वे कविताएँ अपना कोई विनिष्ट चरित्र नहीं बना सकी हैं। नौतापर जगूदी के काव्य में ऐसे

स्थल कम ही है जहाँ वे सामान्यीकरणों को स्थितिगत विसर्गति या विहम्बना से जोड़ सके हो। सौमित्र मोहन अपनी लम्बी कविता 'लुकमान अली' में ऐसा करने में सफल हुए हैं। मानव-स्थिति के विसर्गतिपूर्ण एहसास के माध्यम से इस कविता के सामान्य और अमूर्त कथन भी विशिष्ट और चमत्कृत हो उठे हैं। 'लुकमान अली' यहाँ से शुरू करता है जहाँ कुछ भी होना रुक गया है।' × × × 'लुकमान अली किसी भी चीज को नहीं बदल सकता / अपने को भी / नहीं। वह सिर्फ इन्तजार कर रहा है। वह 'इंतजार की व्यर्थता' के मुहावरे / को जानता है / वह काँच को फुसाकर उससे / एक सैनिक बना रहा है। वह उसे चूटकुले सुनाएगा और खुद ही से हंसता / हुआ दरवाजों से नाडे निकालने लगेगा / वह बाहर लुकमान अली है और भीतर अन्धा तहसाना। यह कविता आज के मनुष्य की यातना का बोध तो कराती है, पर मानव-नियति की कवि-धारणा कुछ ऐसी है जो न कोई विकल्प छोड़ती है और न कोई रास्ता देती है। चन्द्रकांत देवताल स्थितियों के मात्र चित्रण से या उनके सामान्यीकरण से काफी हद तक बचे रह है। उन्होंने इन स्थितियों को अस्तित्वगत प्रश्न के रूप में उठाया है 'मरने की स्वतंत्रता बहुत पीछे छोड़कर / नबेल खींचता है अस्तित्व का / और फिर बदहवास आँसू मीघता है, करने की मरने से पहले रिहर्सल मनुष्य की।' प्रमोद तिनहा न अपनी लम्बी कविता 'तलघर' में आज की नाटकीय स्थिति को बड़ी बेबाकी से चित्रित किया है 'उनका क्या होगा, जो' / केवल बेल सकते हैं / हाथ की बसीपत नहीं रखते / सिवा अवाक रह जाने के अपने घर जाने के रास्ते भी नहीं मिलते / क्या उन्हें पूछने की असमर्थता में केवल चलते चले जाना होगा / सामने—केवल सामने, जहाँ कुछ भी नहीं दीखता...'। इन कवियों की मानव-नियति सम्बन्धी धारणा वही-वही उस चरमता का छूती है जहाँ मनुष्य की सकल्प-चेतना या मनुष्य के नाते सार्थक हो पाने की उसकी कोशिश या सभावना का कोई अर्थ नहीं रह जाता। ये कविताएँ आत्म-संघर्ष की विकट स्थिति का बोध जगाने की अपेक्षा अंध गुफा या अंधों गली का एहसास अधिक करानी हैं।

मानव-नियति के प्रश्न को ठोस सामाजिक स्थितियों और मनुष्य की सकल्प-चेतना से संयुक्त करके अभिव्यक्त करने के प्रयत्न इधर की कविता में हुए हैं। इनमें यथास्थिति का स्वीकार-मात्र नहीं, बल्कि स्थितियों के प्रति व्यंग्य का, गहरी छटपटाहट का और विद्रोह या आक्रोश का भाव है। अकसर हुआ यह है कि विद्रोह आक्रोश और सामाजिक परिवर्तन लाने का आह्वान बड़बोलपन में तब्दील होना गया है जिसका मूल्य रचना का चुकाना पड़ा है 'बाँस के नुकने की मैं क्षमा नहीं कर सकता 'भूमि में नहीं उगेगा बाँस / कूड़ में फोड़ूँगा दूर पड़े रस के गिलास / काँटे से बेधूंगा [फलों की खूब / कीचड़ या तारकोल को मुट्ठियों में फेंकूँगा / नगे शरीर की अपराधों तोड़ें व गालों पर' (श्याम दिमल)। यथास्थिति को बदलने के लिए यहाँ जिस शब्दावली का प्रयोग किया गया है, उसे देखते हुए आशामकता और

भावुकता में फर्क करना कठिन है। 'अभी और ज्यादा नये इंसान की जवान से/सध्वो कविता निकलने की दिशा में/कोशिशें होंगी' (विजेन्द्र)। इस सद्भावना का तमी कोई मूल्य है यदि यह रचना की घान्तरिकता का हिस्सा बने और उसी में से उद्भूत हो, नहीं तो यह दावा करने से कि 'मुझे कि मेरी कविता में उनकी भीत की सजा का ऐतान किया / जा रहा है' (वेणु गोपाल) कविता मृत्यु के बोध की कविता बनती। रामदरश मिश्र और घूमिल ने अपनी कुछेक कविताओं द्वारा मानव-स्थिति को ठोस सामाजिक व्यौरों में, सामाजिक शक्तियों की टकराहट में रखा है और अपनी कविताओं की संरचना में गूँथकर एक सगति बँटाने की कोशिश की है। इस कोशिश में सब से अधिक आड़े आये हैं इन कवियों की सामान्यीकरण की प्रवृत्ति: 'घरती फट गयी है कितने टुकड़ों में / और हर टुकड़े को बारी-बारी रखा रहा है / बड़े इतमीनान से / एक अकाल / एक घाट / एक महंगाई / एक बेकारी' (रामदरश मिश्र)। जहाँ कहीं वे इस प्रवृत्ति से उबरे हैं, उनकी कविता से होने न होने के बीच की यत्रणा, सामाजिक अनुपया सहित व्यक्त हुई है 'धर-धार लगा / कि पहचानने वाले हाथों का बबाव / मेरे खून तक, मेरी आवाजों तक कँसा है।' घूमिल में सामान्यीकरण की प्रवृत्ति कुछ अधिक है 'मैंने अहिंसा को / एक सत्कारुण्य शब्द का गला काटते हुए देखा / मैंने ईमानदारी की अपनी ओर जेबें / भरते हुए देखा / मैंने विवेक को / चारतूसों के तलबे चाटते हुए देखा' (घूमिल)। कुमार विकल की कविता भी सामाजिक स्थितियों के तत्त्व एहसास से सम्बद्ध हैं। उनमें सामाजिक स्थितियों का थोरा स्वीकार नहीं। कवि हिजडों की शव-यात्रा का साक्षी नहीं बनना चाहता. 'सच कहता हूँ / तुम मेरी जिह्वा पर जलते अगारे रख दो / कानों में सीसा भर दो / घाँवों में जहरीली बेल रोप दो/ताकि मैं हिजडों की शवयात्रा का साक्षी न बन पाऊँ।'।

यह सही है कि आज कविता निम्नी 'चालू सिपसिले का स्वीकार मात्र' (ऋतुराज) नहीं रह गयी है। पर इसका अर्थ यह भी नहीं है कि कविता को इस मिलमिलों का एक बढ्योत्रा अस्वीकार मात्र घोषित कर दिया जाय। निस्संदेह, यह आज के कवि के आत्म-सघर्ष की विवट स्थिति है जिसकी ओर कुमारेंद्र पारसनाथ सिंह ने सचेत भी किया है :

समुद्र को तँर सक्ने में अपने को घथम था
रहे य लीम आत्म सघर्ष की विवट स्थिति
में गुजर रहे हैं (मैं इनके गूँगे आत्म-सघर्ष
के मुँह में जवान डालने की कोशिश में हूँ)

सवाल यह है कि गूँगे आत्म-सघर्ष के मुँह में जवान डालने की कोशिश रचनात्मक स्तर पर किस रूप में प्रतिफलित हो कि वह कविता बने? आज की कविता की परस्मै के लिए यह प्रश्न बुनियादी महत्त्व का है।

समकालीन कविता : अस्वीकार का विचार या मुद्रा

अब इस बात पर जोर देने की जरूरत नहीं रह गयी है कि समकालीन कविता पूर्ववर्ती कविता में भाषा, संवेदना और काव्य-मुहावरे के स्तरों पर कितनी बदल गयी है और भिन्न हो गयी है। इस बदलाव और भिन्नता को आज का पाठक कविता के स्वभाव, रचाव, संरचना और गृहण-प्रकृति में साफ तौर पर देख रहा है। आज की कविता का बदलाव निस्सन्देह तात्त्विक और बुनियादी किस्म का है। कविता और कवि-कर्म की धारणा में अब काफी परिवर्तन आ चुका है। कविता की 'मिथ' के टूटने और उसे नए रूप में परिवर्तित करने के पीछे एक विशेष और भिन्न बोध है जो अस्वीकार से अनुप्रेरित है। अस्वीकार द्वारा पुरातन मूल्य-व्यवस्था को नकारा जाता है, लेकिन यह नकारना आधुनिक व्यक्ति की पीड़ा, तनाव, विसंगति और विडम्बना से जुड़े होने के कारण एक मूल्य-स्तर पर सन्नत भी रह सकता है। आज के कवि के सांस्कृतिक और काव्य-परम्पराओं तथा संस्थाओं और व्यवस्थाओं के विरुद्ध हो जाने के पीछे अस्वीकार की यही दृष्टि है, भले ही कुछ कविताओं में यह दृष्टि एक मुद्रा या लहेजा बन कर रह गयी हो।

अस्वीकार आगे या अंधरे मन से नहीं, संपूर्ण बौद्धिक मानसिक और भावनात्मक शक्ति से किया जाता है। इसीलिए अस्वीकार केवल भावुक प्रतिभियां, महज नकार, कोरा विद्रोह, आक्रोश या विस्फोट न हो करके, रचना के पक्ष में एक दर्शन है, जिसका

धरातल मानवीय स्थितियों से गहरे में सम्पृक्त होने की वजह से सवेदनात्मक है। कविता के सन्दर्भ में अस्वीकार स्थूल नारेबाजी या लपटाही न हो कर एक आन्तरिक और सर्जनात्मक प्रक्रिया है। अस्वीकार अगर तीव्र प्रतिक्रिया या विस्फोट के रूप में अभिव्यक्त है तो वह कविता के काम का नहीं। वह ज्यादा से ज्यादा एक सुविधाजनक मुद्रा बन सकता है, उस से 'अस्वीकार का भ्रम' पैदा हो सकता है जिस से कविता में शब्द छन सरस आता है। अस्वीकार की यह मुद्रा कविता को न विचार-स्तर पर प्रामाणिक बनने देती है न अनुभूति स्तर पर।

आधुनिक अस्वीकार का आधार है विज्ञान और यत्र-सम्यता की निरपेक्ष, निमग्न और फूर दृष्टि। इसी लिए अस्वीकार का आधुनिक विचार के रूप में ग्रहण करने का इतिहास पिछले कुछ वर्षों का ही है। इसकी मूर्ध्नाय प्रयोगवादी कविता से मानी जाती है। पर इस कविता में अस्वीकार एक सुविधा से अधिक नहीं है। सवेदना और विचार के सूक्ष्म स्तर पर अस्वीकार की व्याप्ति इस कविता में लगभग नहीं है। प्रयोगशील कविता प्रयोग और प्रयोगशीलता के प्रेषित शब्दों के सहारे चर्चित तो हो गयी पर नए सन्दर्भों में आदमी के बदले हुए एहसासों की (कुछेक कविताओं में दुविधाग्रस्त मन स्थिति के चित्रण के बावजूद) कोई नया मुहावरा न दे सकी। इस में अस्वीकार एक धारणा और प्रतिनिधता बन कर आया, विचार और एहसास बन करके नहीं और यही प्रयोगवादी कविता के बहुत जल्दी एक मुद्रा और 'मैनरिज्म' बनने का कारण बना। इस मुद्रा की गिरफ्त से नयी कविता भी छूट न सकी, यद्यपि इस में पहली बार अस्वीकार का एक वैचारिक आधार देने की काशिश की गयी। इस कविता में विघटन और महभग के स्वर तो उभरे, लविन विघटन और मोहभग का आनावादी और मानववाद के रूप में हथ हा जाने के परिणामस्वरूप, अस्वीकार अपने आन्तरिक लाजिक के रूप में 'इवान्' न हो सका। नयी कविता जिस मूल्य व्यवस्था से जुटी हुई थी उस का अस्वीकार या प्रवृत्ति और दान से कोई तानमल न बँट सका। यह तानमल समकालीन कविता में है। इस में हम अस्वीकार को, आधुनिक व्यक्ति के सन्दर्भ में रचित एक चिन्ता धारा के रूप में और आन्तरिक तर्क-मगति में विकसित रूप में पाते हैं, गा यहाँ भी कुछ ऐसे उदाहरण मिल जाते हैं जहाँ अस्वीकार मजनात्मक न हा बरके सामान्य और सर्तही है और तकनीक और अन्दाज से आगे नहीं बढ़ना।

समकालीन कविता से कुछ उदाहरण ले कर बात स्पष्ट की जा सकती है। श्रीकाल वर्मा की कविताओं में अस्वीकार की लम्बी ज़रूर है। राजनीतिक संस्थाओं के प्रति उन की कविताओं में तीव्र घृणा का भाव है। कवि का लगता है कि राजनीतिज्ञा की आत्माएँ विलियता की तरह मरी पड़ी हैं। ताकतमन्वीय बन चुका है और—

रथ में जुन है दो उन्न
पहिया की जगह

यही अस्वीकार केवल कथन और अन्दाज में है। कवि सस्याग्रो के प्रति घृणा-भाव को मानव नियति के सन्दर्भों से समुक्त नहीं कर सका है। दूसरी ओर राजकमल चौधरी अस्वीकार को वैचारिक पीठिका पर सजनात्मक मुहावरा देने में सफल हुए हैं

कवियों की शब्दावली में लिखे गए शान्ति के समुक्त बकव्य

हाईड्रोजन-बम परीक्षण में पक्ष फड़फड़ाते हुए

कबूतरो की मौत मर जात हैं

और बाकी शहरों में राजनीतिक बेश्याग्रो ने पीला भटमैला अंधेरा फैला रखा है।

अपनी देह को उजागर करने के लिए

नयी दिल्ली में और ढाका कराची में अब कोई फर्क नहीं है

मिथव भर की राजनीति न हमें बहा ना पटवा है ? तमाम आदर्श और मूल्य अपनी प्रामाणिकता खो बैठे हैं

पराजय के तीस वर्षों में एकत्र की गई घम संकम इतिहास

समाज परिकल्पना ज्योतिष की कित्तों डाक टिकट सिक्के सोवैतियर

में बड़े डाक घर के बहुत बड़े लेटर बॉक्स में डाल आया

राजकमल चौधरी का अस्वीकार मात्र फंशन नहीं, बल्कि मानवीय अस्मिता के घामने-सामने है। कवि का समूह और सस्याग्रो के विरुद्ध हो जाना 'अपनी इकाई बचाने' और 'अपनी मुक्ति के लिए' है। अस्वीकार का जोश या आवेग यदि अस्तित्वगत स्थितियों से जुड़ा हुआ नहीं है तो उस के मुद्रा बन जाने का खतरा रहता है। कलाश वाजपेयी स्वयं को उस खतरे से बचा नहीं सके हैं, उन की कविताग्रो की तनाव मुद्रा अस्वीकार को कहीं भी रचनात्मक अर्थ-सन्दर्भ नहीं पाने देती, अस्वीकार का भ्रम पैदा करती है। उन की कविताग्रो की 'टोन' में जो 'नेहूटरिक' और बयान-बाजी है उस से इन कविताग्रो के बोध की प्रामाणिकता के सामने प्रश्न-चिन्ह लग-जाता है। यह एक 'सिनिक' का अस्वीकार है। 'स्नायुघात', 'दिग - एक शोक गीत' और 'भागामी भूत घापी' ऐसी ही कविताएँ हैं।

दूधनाथ सिंह की कविताग्रो में अस्वीकार का न तो कथन है और न ही मुद्रा। उन्होंने अस्वीकार को संवेदना के सूक्ष्म और गहन स्तरों पर अभिव्यक्त किया है और उसे वरण की स्वतंत्रता के सन्दर्भ से जोड़ दिया है। उसे लगता है कि वह 'अधियारे के शून्य में बाँहें फैलाए, मौत के भयानक, काँते मेहराबी जबड़े से गुजर रहा है' और चुपचाप 'उजाते के चियड़े बोन रहा है'। उसे लगता है जैसे रूह में सुराब हो गया है और 'भारतीय प्रजातंत्र एक द्रकोसला है जहाँ धीरे-धीरे सुलगते जान का एहसास उसे है।' कहने की जरूरत नहीं है कि यहाँ अस्वीकार मानव मुक्ति और मानव नियति से संवेदना के महीन सूत्रों द्वारा जुड़ा हुआ है। श्याम परमार की इधर प्रका-

शित कविताप्रो मे अस्वीकार का स्वरूप वैचारिक है और उस की तर्ज बोद्धिक बात-चीत की है। किसी सत्या, वाद या विन्तन धारा से जुड़े बर्गर यानी उन्हे नकारते हुए हताश स्थितियों के भीतर से ही किसी मूल्यवत्ता की विगारी को प्रज्वलित करना, अस्वीकार का ही एक स्तर है।

उजाले के लिए मैंने बाहर नहीं देखा

भाज भी नहीं देखूंगा

देखूंगा आसपास खुद अपनी आँखों से

उस के लिए अंधेरा और भी गहरा हो जाए तो हो जाए

उजाला तो उस से अनिवार्य हो जायेगा

और वह निश्चय ही उसी अंधेरे से फूटेगा

कवि, 'गोल चेहरे वाले सत्य' को अस्वीकारता है, क्योंकि वह निरर्थक सिद्ध हो चुका है। उस के सामने सत्य का दूसरा ही-बदला-हुआ रूप है

गोल चेहरे वाले सच को कविता की भट्टी में भोक कर

मुझे मालूम हुआ जा रहा है कि भाज का सच लोहा नहीं है।

चन्द्रकांत देवतले की कविता में अस्वीकार ज्यादातर एक प्रौढार के रूप में गृहीत है, विचार के रूप में नहीं। अपनी अस्मितता को कुतरती हुई / राजनीति की 'दुर्गंध भेलेने हुए अपनी सारी जिजीविषता को नोच कर मेज पर रख देने की बात' उन का कविता में हैथित है। उन की दृष्टि भी निष्क्रिय है मैं सिर्फ पत्थर आँखों से / देखता रहूँगा'। सोमिन मोहन की लम्बी कविता 'सुकमान अली' में अस्वीकार को एक भिन्न सन्दर्भ दे कर विमर्गित का प्रहण कराया गया है—'सुकमान अली लुते गटर में खड़ा हो कर राष्ट्र की सेवा कर रहा है और उसे इस बात का पता नहीं है।' × × 'सुकमान अली प्रजातंत्र की हडिया में महापुरुषों की डाक टिकटें सिरके और बोरता चक्र इकट्ठे करता हुआ भील भाग रहा है / वह मगूठे में जँचलेबर पहन कर / सलाम करता है।' यहाँ अस्वीकार बहुत गहरे स्तरों पर रचनाशीलता के तवाजो को पूरा करता हुआ, व्यजित हुआ है। रमेश गौड़ की कविताप्रो में अस्वीकार का लहजा आवादपूर्ण है—'चेहरा किस के पास है अपना—? / और जिसके पास / है /—/ वह एक ऐसी निरीह घास है / जिसे पहले एक बकरी चर रही थी / और अब बंसों की जोड़ियों व गऊ माताएँ।

दरअसल, अस्वीकार एक खतरनाक प्रौढार भी है और एक रपटीला विचार भी। समसामयिक जीवन की भयावहता मानव-स्थितियों के यथार्थ और अस्तित्व-सकट की बुनियादी समस्याप्रो से जूमने और निपटने के लिए भाज का कवि इसे प्रौढार और विचार दोनों ही स्तरों पर इस्तेमान करता है। विचार की भूमिका के बिना केवल प्रौढार के रूप में प्रयुक्त होने पर इस के भावरे हो जाने का खतरा है।

अस्वीकार जब वैचारिक स्थिति पर टिका हुआ होगा तभी अस्तित्व-संकट की भयावह स्थितियों, मानवीय चरित्र और नियति की विसंगतियों तथा गहरे कलात्मक अभिप्रायों से जुड़ सकता है। यानी कविता में अस्वीकार की 'टोन' या उस के 'मन्दाजेवया' का महत्त्व नहीं है, महत्त्व है अस्वीकार के कलात्मक रचाव के रूप में प्रतिफलित होने का और उसके वैचारिक और सजनात्मक अर्थ में सक्रान्त हो पाने का। अस्वीकार के सरे या खोटेपन की परख इसे रचनाशीलता के तकाड़ों के सन्दर्भ में रख कर ही की जा सकती है।



एक कविता वर्ष से जूझते हुए

ये तो हर वर्ष काव्य इतिहास में कुछ-न कुछ महत्त्व का जोड़ जाता है, पर कुछ वर्ष अपने कृतित्व के कारण विशेष रूप से ध्यान आकषित करते हैं। सन् १९६७ ऐसा ही एक कविता-वर्ष है जिस में ३०-३५ वर्ष पुराने 'अज्ञेय' का सग्रह भी छपा है और युवा-पीढ़ी के कई प्रमुख कवियों के कविता सग्रह भी। इन कविता-सग्रहों से गुजरते हुए यह कहा जा सकता है कि ये महत्त्वपूर्ण और विसिष्ट कविता-सग्रह हैं एक तो रचनात्मक अर्थ में और दूसरे इन में समकालीन परिदृश्य उभर कर सामने आता है और समकालीन कविता की एक निजी पहचान बननी नजर आती है। कविता-सग्रह है 'कितनी नाशों में कितनी धार', माया दर्पण, देहान्त से हट कर, आत्महत्या के विह्वल और अपनी शताब्दी के नाम। इन कविता-सग्रहों से गुजरते हुए चलने का मतलब है समकालीन कविता की चुनौतियों से जूझते हुए चलना।

जिसी भी कवि से और 'अज्ञेय' जैसे प्रतिष्ठित कवि से, विशेषतः, यह आशा की जा सकती है कि उस का नया कविता-सग्रह कव्य और शिल्प के पुराने और पिछले मुहावरों को तोड़ सकने में समर्थ हो और उस में नए मुहावरों की तलाश और खोज भी हो जिससे यह पता चल सके कि कवि कथ्य में कहा और कितना मौलिक है और नए शब्दों को व्यक्त कर पाने की उसमें कितनी क्षमता है। किसी कवि के व्यक्तित्व 'विरासत' को समझने और पहचान पाने की यह एक प्रामाणिक विधि मानी

जा सकती है। इस दृष्टि से प्रस्तुत सग्रह को देखने से हम पाने हैं कि कवि 'अज्ञेय' की इन कविताओं का मुहावरा और रचना-तन्त्र पुराना ही है। 'द रहा हूँ', 'दे दिया गया' और 'स्वेच्छा से दिए जा चुकन' का भाव इन कविताओं पर मड़ा हुआ प्रतीत होता है। सग्रह की अधिकांश कविताओं में यह भाव एक औपचारिक भंगिमा लिए हुए है। यह 'अज्ञेय' का बध्यगत रूढ मुहावरा है जिसकी गिरफ्त से कवि छूट नहीं पाया है। 'समर्पित होने' या 'दे दिए जाने' का भाव यदि वस्तु-स्थितियों के भीतर से गुजर कर या विसर्गतियों और घास का भेल कर जगा होता तो यह 'अज्ञेय' के काव्य की उपलब्धि होता। पर, हुआ यह है कि पिछने काव्य-मस्कारों और आप्रहो के एक 'आर्वाइफल इमेज' न उनकी रचना प्रक्रिया का दबोचा हुआ है। इस 'इमेज' की जड़ें उनकी काव्य-वस्तु और शिल्प में गहन घँसती चली गयी हैं। 'अज्ञेय' अपने को दोहराते या 'रिपीट' करत हूँ और अपने मामूली स बध्य के इर्द-गिर्द एक 'प्रभामडल' रचत हैं। दोहरान या रिपीट करने की यह प्रवृत्ति, बध्य के अतिरिक्त, भाषा और शिल्प के स्तर पर भी देखी जा सकती है। इयम सन्देह नहीं कि सुरु-सुरु में 'अज्ञेय' न भाषा को एक नया 'तेवर' दिया था और शिल्प को एक नयी दृष्टि दी थी—अपने अभिनव प्रयोगों द्वारा। पर, वावजूद इन प्रारम्भिक अभिनव प्रयोगों के, उनके उत्तर-काव्य की भाषा और शिल्प विधि सुनिश्चित और रूढ होनी गयी जिसे भटक पाने में वे असमर्थ रहे। उनके काव्य की बध्यगत औपचारिक भंगिमा और भाषा, शिल्प-विधि की सुनिश्चितता प्रस्तुत सग्रह में लक्षित की जा सकती है। इस सग्रह की भाषा उनके पिछने सग्रह की भाषा के समान ही व्यवहार करती प्रतीत होती है। उपमानों, प्रतीकों और बिम्बों के प्रयोग और नियोजन में भी उन्होंने अपने को दोहराया है।

इन कविताओं की मूल रचनात्मक प्रवृत्ति और रचना-वृत्ति क्या है? यह जानना जरूरी है। इसे हम कुछ कविताओं के विवेचन के सन्दर्भ में जान सकते हैं। पहली कविता 'उधार' में रहस्य की धुंध व्याप्त है। कविता की भाषा इस धुंध के 'होने' को प्रमाणित करती है। कविता में फँटेसी का विधान चूँकि सतही है अतः यहाँ सत्य का ब्यन मात्र है, उसका सम्प्रेषण नहीं। 'यह अथवार में जाग कर सहसा पहचानना कि जो मेरा है वही ममेतर है' महुज एक ब्यन है। इसमें सत्य को (कि जो मेरा है वही ममेतर है) पहचानने की प्रक्रिया ही अनुपस्थित है। कविता की बनावट में जो रहस्य का पुट है उसके कारण कविता किसी मानवीय सत्य की प्रतीति नहीं होने देती। वास्तव में, 'मानवता' कवि के लिए एक अमूल्य धारणा है। 'कोई अपना नहीं कि सब अपने हैं' का अंदाज कोई मानवीय-नवदना या मनुष्य से जुड़े होने का एहसास नहीं जगाता। इसी प्रकार 'मेरे निश्चय ममेतर' कविता भी रहस्य की 'प्रभामडल' छोड़े हुए प्रतीत होती है। इस कविता की दो पंक्तियाँ इस प्रकार हैं

ममता न तरणी को तीर और माडा

वह डोर मैंने तोड़ दी—

इन पंक्तियों में 'ममता', 'तरिणी', 'तीर' और 'डोर' ऐसे शब्द हैं जो छाया-

वादी कविता में बार-बार प्रयुक्त हुए हैं जिससे कि इनका अर्थ रूढ़ हो चुका है या विशिष्ट अर्थ लुप्त हो चुका है। कवि ने इन शब्दों को कोई नया अर्थ-सन्दर्भ नहीं दिया है। 'स्वाति बूद' और 'चातक' का प्रतीकायं भी यहाँ इतना रूढ़ है कि रोमांटिक या अर्ध्यात्मपरक अर्थ के सिवा कुछ भी पल्ले नहीं पड़ता है। एक अन्य कविता में वे 'दरं' की बात करते हैं और उसे अपने से भी बड़ा कहने हैं, पर इस दरं का कविताओं में न तो कोई रूप उभरता है और न ही उसका बोध जगता है।

स्पष्ट है कि 'अज्ञेय' का कविता-वृत्त उनके 'निज' या 'अह' की सीमाओं में बद्ध है। इस पर वे रहस्य का जाल तानते हैं—एकान्त मन की गुहाओं का रहस्य-जाल जिस पर वे व्यक्ति और समाज, मम और ममेतर का सैद्धान्तिक खोल छोड़ते हैं और मानवता के साथ जुड़े होने का 'अम' पैदा करने की कोशिश करते हैं। पर, इस कोशिश के बावजूद, यह 'अम' या 'तिलिस्म' टूट जाता है। भाषा उनकी कलाई खोल देती है।

कवि की राष्ट्र और युद्ध के सन्दर्भ में रचित कविताएँ अधिक मूल्यवान हैं। 'अग्धकार म जागने वाले' कविता ही लें। इसमें अवेलेपन और मामूलियत की सवेदना-सन्दर्भच्युत नहीं है—'अग्धकार म जागने वाले सभी अकेले होते हैं'। इसमें मूल्य-निष्ठा और उदात्त-सकल्प का बोध भी असन्दर्भित नहीं है, भले ही यह भावुक अर्थ-व्यजनाएँ देता हो

और मेरी मामूलियत एक सामर्थ्य, एक गौरव
 एक सकल्प म बदल जाती है
 जिममें मैं करोड़ों का साथी हूँ।
 रात फिर भी होगी या हो सकती है
 पर मैं जानता हूँ कि भोर होगा
 और उममें हम सब
 सकल्प से बंधे, सामर्थ्य से भरे और एक गौरव से
 धिरे हुए हम सब
 अपने उन कामों म जमे होंगे
 जिन से हम जीते हैं
 जिन से हमारा देश पलता है
 जिन से हमारा राष्ट्र रूप लेता है
 वयस्व, स्वाधीन, सबल, प्रतिभा-मण्डित, अमर
 और हमारी ही तरह अवेला—वयोवि अद्वितीय ॥

यहाँ कवि ने राष्ट्र के वयस्य चित्रण के साथ, राष्ट्र के सामूहिक सकल्प को भी मानसिक स्तर पर मशान्त किया है।

राष्ट्र और युद्ध के सन्दर्भों में रचित ऐसी कविताओं के अलावा, सग्रह की अन्य कविताएँ समकालीन सन्दर्भों से, प्रायः, बटी हुई हैं। इन कविताओं में न तो सम-

कालीनता का बोध है और न ही आधुनिक-बोध । भाव-बोध के स्तर पर ये कविताएँ रोमानी हैं । इनमें केवल अज्ञेय-बोध है—'अज्ञेय' का 'निज' का बोध जिसे 'पर' का बनाने या दिखाने के लिए वे शुरु से ही कौशल दिखाने रह हैं ।

'अज्ञेय' का काव्य में सश्लिष्टता का एक महत्वपूर्ण गुण है । इससे उनकी कविताओं में एक आन्तरिक सहिष्णुता आई है । पर, यह रचनात्मक धर्म के दबाव के कारण उतनी नहीं है जितनी की व्यवस्था प्रियता के 'क्लासिकल' गुण के फलस्वरूप । इस एक क्लासिकल प्रवृत्ति के अलावा अज्ञेय की सौन्दर्य-दृष्टि रोमांटिक और आधुनिक है । उन्होंने शिल्प स्तर पर निश्चय ही अपनी प्रायोगिक क्षमता का परिचय दिया है । पर, उनके काव्य का शिल्प उतरोत्तर एक लीक एक पैटर्न बनता गया है । प्रस्तुत संग्रह में प्रतीक प्रिम्बा और उपमानों के विधान में भी वे स्वनिर्मित लीक से अलग नहीं हट सके हैं । होने का सागर कविता में पुराने अर्थ सन्दर्भों में ही प्रतीकों का प्रयोग किया गया है । काच के पीछे मछलियाँ कविता में भी काच और 'मछली' जैसे प्रतीक शब्दों को कोई नया सन्दर्भ नहीं दिया गया है । परम्परागत रूपक-शैली में प्रयुक्त होने के कारण ये शब्द किसी नयी अर्थवत्ता से संयुक्त नहीं हो पाए हैं ।

'अज्ञेय' का काव्य संग्रह की कविताओं के समानान्तर रख कर जब श्रीकान्त वर्मा की कविताओं (भाषादर्पण) को देखते हैं तो पाते हैं कि एक ही वर्ष में प्रकाशित इन दो कविता की दृष्टि में दो कविता युगा का अन्तर है—भाषा और संवेदना के स्तर पर । 'अज्ञेय' जहाँ २५ वर्षों के अन्तराल के बाद भी तार सप्तक के प्रकाशन-वर्ष में पाँच जमाए लड़े हैं वहाँ श्रीकान्त वर्मा २५ वर्षों की कविता-माना के बाद के अग्रत पड़ाव को सूचित करते हैं । 'अज्ञेय' की कविताएँ जहाँ सनातन भाव-बोध की मुद्रा में हैं वहाँ श्रीकान्त वर्मा की कविताएँ समकालीनता-बोध को व्यक्त करती हैं । 'अज्ञेय' के काव्य में—वस्तु और शिल्प दोनों ही स्तरों पर, एक औपचारिक भंगिमा है, श्रीकान्त के काव्य में यह भंगिमा नितान्त अनौपचारिक है । 'अज्ञेय' के काव्य में क्लासिकल किम्ब की अद्भुत सहिष्णुता है, पर श्रीकान्त की कविता की बुनावट में एक जबरदस्त रचनात्मक लापरवाही है । 'अज्ञेय' की भाषा विशेष, गद्दी हुई और बुद्धेक स्थलों पर विम्बाहमक है पर श्रीकान्त की भाषा एक साय विम्ब-धर्मों और सपाट है । वास्तव में, अज्ञेय और श्रीकान्त वर्मा की रचना-दृष्टि में मौलिक भिन्नता है । श्रीकान्त तो कवि-वर्म को ही (निर्धारित अर्थ में) नकारते हैं

मुझे कवि मत कहो

मैं बकता नहीं हूँ कविताएँ

ईजाद करता हूँ

गाली

फिर उसे बुदबुदाता हूँ

इस दृष्टि के पीछे कवि का आक्रोश और घृणा भाव है जो उसमें पैदा हुआ है सामाजिक, सांस्कृतिक और राजनीतिक सन्दर्भों में । उसके पास तो बस 'कुछ कुत्ता

दिनों की छायाएँ और 'बिस्ली रातों के अन्दाज हैं'। यहाँ 'कुत्ता' और 'बिल्ली' समाप्तों को विशेषणपरक बिम्बों के रूप में प्रयुक्त करके अर्थहीनता और प्राप्त के अनुभव को प्रेयणीय बनाया गया है। सभी कुछ भुलाया जा चुका है—घास भी? प्रेम भी? कुछ भी न कर पाने का एहसास है व्यक्ति को और उसकी आँखों में आँखें डाले बँठा हुआ है एक बियावान (ताबीब)। सम्बन्ध है तो केवल अपरिचय का (पुगल) और सायंक होने की हर कोशिश निष्फल हो जाती है (निष्फल) और प्रेम जैसी उदात्त भावना और अधिक अकेला कर जाने के सिवा कुछ नहीं दे जाती (एक और दृग)। कवि जीना चाहता है, महए के वन में एक बण्डे सा सुलजना, गंगुवाना और धुधवाना चाहता है। 'घर-घाम' में एक मूल्यगत आकांक्षा है :

सारे ससार की सम्यताएँ दिन गिन रही है
बया मैं भी दिन गिनू

वह धीछ कर, चिल्ला कर एहसास दिलाना चाहता है स्वयं को कि वह जीवित है

मैं न जाने किस कन्दरा में
जा कर चिल्लाना हूँ मैं
हो रहा हूँ। मैं
हो रहा हूँ

पर वह पाता है कि आज की स्थिति में वह कुछ नहीं कर सकता। केवल क्षय करता है वह, कुछ भी तय नहीं कर पाता। पिछले 'मोह' और 'भ्रम' भंग हो चुके हैं, सांस्कृतिक 'मिथों' टूट चुकी हैं और आज की 'वैक्युम' स्थितियों में

निडाल हा
अरेले
मूली पर चढ जाना।
अर्थ नहीं पाना

(सम्य बोध)

वर्तमान अस्तित्व सन्दर्भ की पगु स्वीकृति है इन पत्रितियों में। यथा स्थितियों को अस्वीकारन वाला विद्रोहपूर्ण रूप इन कविताओं में बही नहीं है। बही-नही मैंन व्यंग्य अवश्य द्विय है। (दिनारभ, नकली कवियों की अमुग्धरा, आगति और सोकतत्र आदि कविताएँ) पर जिजीविषा और अस्तित्वबोध की छटपटाहट व्यक्तित्व करने वाली ये कविताएँ नहीं हैं। निराशा और प्राप्त की मन स्थितियाँ म.से गुजरते हुए भी व्यक्तित्व जीना चाहता है। मुक्ति की आकांक्षा अभी मरी नहीं है। मूल्य-बोध के स्तर पर श्रीवान्त की कविताओं में अस्तु स्थितियों का चित्रण 'मिनिमिर्म' की हद तक है। इन स्थितियों को पेश करने में जान-बूझ कर एव सापरवाही बरती गयी है। सापरवाही के अन्दाज में स्थितियों का विषय और अर्थहीन संयोजन करने से कविताओं के तटस्थ चित्रण में कर्मोवश सहायता मिली है। यह बात और है कि इससे रचना की 'भारगनिक' एवता बई स्थलों पर सज्जित हुई है और बही-नही कविताएँ सूचनाओं

का पुज बनकर रह गयी है ('घर से निकल कर', 'समझ मे न घाने वाला दिन', 'दिनचर्या') ।

श्रीकान्त की कविताएँ समकालीन जीवन और वर्तमान परिवेश मे पडे हुए व्यक्ति की त्राग्दी को उभारती हैं । इन कविताओं के मूल मे मध्यवर्गीय हताशा है । समकालीन सन्दर्भों से उपजी दमाघोट परिस्थितियों मे व्यक्ति को बेह्याई, ऊब, सन्ताप और त्रास के जो अनुभवा होते हैं—वे ही इन कविताओं का ससार हैं । 'प्रेम' का विम्ब अपने म्यान मे लिमक बुका है और अब ऐसे सम्बन्धो मे भी बेह्याई इस कदर है :

वाध्य हैं हम दोनों
एक दूसरे से घृणा
करते हुए
करने को प्यार ।

और कवि को एहसास है 'हरेक की निर्यात ही यही है कि काई और उसे खर्च करे ।' हरेक के साथ शतरज खेलता है वह और उसकी आत्मा के सुराल मे त्रास घुसा हुआ है—

सारा ससार अपने कामो मे
फसाने अपनी उगलियाँ
उधेडपुन करता है
डरता है भुझ से
मेरा पडोस

कवि अच्छी तरह से जानता है कि किसी के न होने से कुछ भी नहीं होता । उसमे एक अन्ये की तरह पैरो की आहूट सुनने का जत्साह अब नहीं रह गया है क्योंकि वह जान गया है कि पाने की विकलता और न पाने का दुख दोनों अर्थहीन है (समाधि-लेख) । इस अर्थहीनता के बोध की अभिव्यक्ति इन कविताओं मे है :

एक आदमी दूसरे का और दूसरा तीसरे का दहेज है
जिसकी वाणी मे आज तेज है
दस साल बाद
वह इस तरह लौट आता है
जैसे किसी वेदया के कोठे से
अपने को बुझा कर

(समाधि लेख)

कवि की राजनीतिक चेतना अत्यन्त तीखी है । राजनीतिक सस्याओं के प्रति इन कविताओं मे तीव्र घृणा का भाव है ।

कवि ने राष्ट्र का गौरव-गान करने वाले और राष्ट्र के प्रति भक्ति समर्पित करने वाले कवियों पर करारे और तीखे व्यंग्य किये हैं—नकली कवियों की वसुधरवा कविता मे, यह बात और है कि इन कविताओं मे पूरे राष्ट्र का नवशा नहीं है ।

इन कविताओं की भाषा, शिल्प-दृष्टि और लय बिल्कुल भिन्न विराम की है—ताज़ी और नयी। भाषा की प्रकृति यहाँ बिल्कुल बदली हुई है। भाषा यहाँ स्वतः 'व्यवहार' करती है और अनुभूति और अभिव्यक्ति के बीच कोई फासला नहीं आने देती। ऐसे यह कथ्य और अभिव्यक्ति को जीवन्तता देती है। भाषा का सहजा यहाँ निहायत मृत्त्रिम और अनौपचारिक है। भाषा में सपाटबयानी भी है और बिम्बों और प्रतीकों का अछूता सौन्दर्य भी। श्रीकान्त वर्मा की कविताओं का लय विधान विरोध तौर से चर्चा का विषय रहा है। डिल्लन टामस की तरह उन्होंने तुकों का प्रयोग किया है जिससे कि कविता के बीच-बीच में इम्प्रेसन बदलता चलता है। कभी-कभी श्रीकान्त के इस तुक के आग्रह के कारण कविता हास्यास्पद भी हो गयी है। इस वजह से ही मेरा यहाँ हाथ की रचना शिथिल है। 'जून' कविता में भी लय का सिर्फ प्रयोग-नीतुक है।

कैलाश वाजपेयी की कविताएँ (देहात से हट कर) श्रीकान्त की कविताओं के समान समकालीनता-बोध से जुड़ी हुई हैं। कैलाश वाजपेयी ने इस बोध को एक भिन्न कोण से, दूसरे स्तर पर, अभिव्यक्त किया है। समकालीनता का दबाव दोनों पर है, पर दोनों अपनी अपनी विशिष्ट रचना-दृष्टि, रचना-प्रवृत्ति, भाषा-शैली और शिल्प के अनुरूप इस दबाव को रचनात्मक धरातल पर सहते और रूपायित करते हैं। श्रीकान्त वर्मा जहाँ प्रत्यक्ष अनुभवों को बेपरवाह ढंग से काव्य-प्रक्रिया में घुसेल देते हैं और उन्हें रूप पाने देते हैं, वहाँ कैलाश वाजपेयी अपनी रचना-प्रक्रिया के दौरान स्थितियों को सायास जोड़ते चलते हैं। वे स्थितियों को जहाँ बिम्बों के रूप में उठाते हैं, वहाँ सारी कविता बिम्बों के टाकों का एक सिलसिला प्रतीत होती है। देहात से हट कर की पहली कविता विवर पात्रा ही लें। इस कविता में सवेदना के टुकड़े खड्डित बिम्ब-विषयों की संसालियों के सहारे सजे हैं। प्रणव अलग बिम्ब सवेदना के विभिन्न स्तरों को सूचिन करते हैं। इस कविता में तनाव और मृत्यु-बोध की अभिव्यक्ति का एक बिम्ब-स्तर इस प्रकार है :

एक नई नस रोज़ तनना शुरू करती है
 और टूटने तक चढनी चली जाती है
 आदमी आदमी के बीच एक वज्र है
 और यह वज्र बढ़ती चनी जाती है

पर इस कविता में न तो सवेदना की प्रगण्डता है और न ही बिम्बों का अन्योन्यायित तारतम्य। इस कविता की 'टोन' में जो रेट्रिक और ध्यानवाजी है वह इसके बोध की प्रामाणिकता के मापने प्रदर्शित लगा देती है। इस गद्य की अच्छी-भली कविताएँ इस बयानवाजी और रेहूट्रिक के कारण अपनी मूल्य को खोती हैं। रनामुघात कविता विघटित सम्बन्धों, व्यर्थता बोध और उब को उद्घाटित करती है। कविता की यह पंक्ति 'यून की गन सन के नीचे निस्तेज बियाबान है', प्रत्यक्ष प्रभावशाली ढंग से आग्र की विघटित मानसिकता को व्यक्त करती है।

पर संग्रह के पृष्ठ ७-८ पर जो व्याख्या दी गई है वे कविता के 'स्वरूप' को उभरने नहीं देती हैं। इसी प्रकार 'दैत्य दर्शन' कविता की अन्तिम चार पक्तियाँ 'विचार' की केवल व्याख्या हैं। कविता तो वही समाप्त हो जाती है जहाँ कवि कहता है—

भीतर वही एव लोप है
जिसमें विचार दौड़ता है

कैलाश की कविताओं की पद-रचना और शब्दों और पक्तियों की आवृत्तियों में भी बयानबाजी और 'रेटारिक' के प्रभाव को देखा जा सकता है।

कैलाश वाजपेयी की ये कविताएँ एक संवेदनशील बौद्धिक व्यक्ति की अपने परिवेश के प्रति प्रतिक्रियाएँ हैं। परिवेश की गहरी चेतना कैलाश में है। उनकी कविताओं में राष्ट्रव्यापी 'कान्फ्यूजन' को अभिव्यक्ति मिली है। देश की वर्तमान दुर्दशा जहाँ नेताओं की 'भूसा स्पीचें' होती हैं (देश-एक शोकगोत) और राजनीतिक दाव-पेच में साधारण जनता का शोषण गणतन्त्र (जिसे कवि एक 'बीमार गाय' कहता है) जैसी आदर्श शासन पद्धति का विघटन, आदि का ही चित्रण इन कविताओं में नहीं है, इनमें व्यवस्था के पापान तले दम तोड़ रहे मामूली आदमी की बेचैनी, व्यथा और निरुपायता का भी चित्रण है जो महसूस करता है स्वयं को 'एक नमकीन बूद सामूहिक दाह में (गणतन्त्र)। व्यवस्था का किला हर हत्या के बाद और अधिक ऊँचा हो जाता है (दहशत)। ऐसी व्यवस्था के सामने कवि को लगता है 'मर जाना ठीक है शायद मर जाता हूँ (मैं-देश) राजनीतिक और राष्ट्रीय सन्दर्भों से सम्पन्न इन कविताओं में देश का एक बिल्कुल भिन्न स्वरूप उभरता है। देश की बाह्य परिस्थितियों का कोरा चित्रण यहाँ नहीं है। यहाँ तो देश की बाह्य वास्तविकता को अन्तर रूपान्तरित करके मूल्य-स्तर पर अभिव्यक्त किया गया है। कवि का अनुभव-संसार इस राजनीतिक चेतना की पीठिका पर ही आसोन है। इन कविताओं में जो तीव्र धारमग्लानि का स्वर है, वह गलित और गहित परिस्थितियों के कारण ही उपजा है। 'तेजाबी रोशनी और खोलनी भावाजो वे ठहरे संलाव में व्यक्ति अपने पूरे भाव जगत के साथ यन्त्र-ठुके पीछे में बदल गया है (गुणद्व)। विमुक्त शती के लोग 'पशु परिस्थितियों में जी रहे हैं जहाँ व्यक्ति सत्ता से नफरत भी करता है और समझौता भी' (विमुक्त शती के लोगों से) वर्तमान 'भेड़िया सस्कृति' और 'सूअर सम्यता' में व्यक्ति या तो मरने को बदा है या फिर दात पंने करने और खाल ओढ़ने को (शल्य चिकित्सा) इस सम्य व्यवस्था में उसे त्रासकारी अनुभव होने हैं।

एक सम्य प्रेत
हर सुबह मेरे फेफड़े दबाता है
दबाता चला जाता है
(जैसे मैं कोई लाश हूँ)

(दहशत)

जीते जी मृत्यु की यह तीव्र सबेदना मानवीय अस्तित्व सफट की भयावहता का बोध कराती है। अस्तित्व-सफट की इस भयावह स्थिति को कवि ने, मुख्यत व्यंग्य द्वारा उभारने की कोशिश की है। व्यंग्य के स्तर पर ही स्थितियों के प्रति कवि के रस का पता चलता है।

इस सग्रह में कुछ कविताएँ निश्चय ही भरती की हैं—व्याहत सुवह के अन्धेरे में, एक और साधारणीकरण, मोनमगं, मानुषी, पिस्मू घाटी पर, एव सवर, सिक्ता-भवन, समुद्र अवचेतना-दृष्टि, विबोध, पालक के प्रति, गोरखधन्या और बहुत सी छोटी कविताएँ बेहद सामान्य स्तर की हैं जिनमें उलझाव है या विस्तार है या सूचनाएँ हैं।

श्रीवान्त वर्मा और कैलाश वाजपेयी की कविताओं से बिल्कुल भिन्न तर्ज और मुहावरे में हैं रघुवीर सनाय की कविताएँ (पातलहत्या के विरुद्ध)। कविता के मान्य अर्थ में शायद इन्हे कविताएँ न माना जाए। न माना जाय तो न सही, कवि कहता ही है

न सही यह कविता

यह भेरे हाथ की छटपटाहट सही

(फिल्म के बाद घोर)

इन कविताओं का सन्दर्भ राजनीतिक है। इसी सन्दर्भ में कवि अपनी एव मूर्ति बनाता है और बहाता है। लोग लण्डन चाहते हैं या मण्डन या फिर बेबल अनुवाद लिसलिसाता भक्ति से। स्वाधीनता महज चौकाती है—

स्वाधीन इस देश में 'चौकते है लोग

एक स्वाधीन व्यक्ति से

(स्वाधीन व्यक्ति)

कवि को लगता है कि अगल कुछ वर्षों में घत्याचार घोर भी घनायाग होगा, विद्रोह और वादया और जिन्दा रहने के लिए जान-बूझ कर पीलना जरूरी होगा। इन कविताओं में सामयिक राजनीति के विवरणों के साथ-साथ, राजनीति का ग्रह स्पष्ट हैं (भीड़ में मैरू और में)। सामयिक राजनीति के दबाव के कारण ही यहा स्थितियों के व्योरे भाङ है।

इन कविताओं में कविता के परम्परागत स्वरूप, आन्तरिक अनुसामन, और मगटन की भाषा, शिल्प और कविता की कुनावट के स्तर पर तोड़ने की कोशिश की गयी है। इन कविताओं का बदला दुष्ठा मुहावरा अभिव्यक्ति की छटपटाहट तो सूचित करता है पर कविताओं में यह मुहावरा संज्ञात्मक रूप नहीं पा सता है। यह अभिव्यक्ति-रूप कथ्य के सम्प्रेषण में सहायक नहीं है। इनमें कवि की कनिमय धारणाएँ और वस्तव्य हैं। अधिराज कविताओं में, पत्रकारिता के स्तर पर, सामान्य कथन हैं या सूचनाएँ दी गई हैं।

इन कविताओं में सामान्य शब्दों का प्रयोग है। इन शब्दों में निहित शक्ति यहाँ स्फुट नहीं हो पायी है। प्रस्तुत शब्द किसी नए अर्थ-सन्दर्भ से स्फूर्त नहीं हैं। कहीं-कहीं तेज व्यंग्य अवश्य हैं। भाषा प्रायः 'लोग लोग भार तमाम लोग' के ढंग की सीधी और सपाट है।

दूधनार्थमिह भी कविता की दक्षियानुस और परम्परागत धारणा को नकारते हैं पर वे रहते कविता की जमीन पर ही हैं। उनकी कविता की नूतन परिवर्तना के पीछे परिवर्तित भाव-बोध हैं

यह वो कविता नहीं है

यह केवल खून-मनो चमड़ी उतार लेने की तरह है

यह कोई रस नहीं

जहर है—जहर

इस रचना-दृष्टि के कारण ये कविताएँ बोध के स्तर पर पिछनी कविताओं से अलग जा पड़ती हैं। कलागत और श्रौचाल में जहाँ व्यक्ति के अकेलेपन के बोध और मृत्यु-सत्राण का चित्रण है वहाँ दूधनार्थमिह के काव्य में (अपनी शताब्दी के नाम) अकेले न हो पाने की करण-निपति का, भारतीय मानस में व्याप्त 'केमल' के सन्दर्भ में चित्रण है। यह मही है कि इस 'केमल' और इयमे पड़े हुए व्यक्ति की करण-निपति का चित्रण मग्न की कुछेक कविताओं में ही है। 'यह रस नहीं, जहर है,' 'छन्वीसवी वर्षगांठ पर,' 'मृत्यु,' 'उठो न ! ए मुवह,' 'जन्म,' 'हल मेरी धरती,' आदि कुछ ऐसी कविताएँ हैं जिनमें भारतीय मानस के अनुभव में व्याप्त 'केमल' और 'कान्फ्यूजन' की मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है। कुछ सत्ताचारी हैं जो हमारी छायाँ पोती कर देते हैं, फिर इन्जेंट करते हैं। हमारी हड्डियों में छेद कर देते हैं, फिर उम पर प्लास्टर बाँधते हैं। वे अकेले कमरों में विजली के कोड़े सटकारते हैं और बाहर गते मिल लेते हैं। वे क्रूर और घादिस हैं, अत्याचारी और नवजागृत हैं। और सारी की सारी जनता सूने काठ के मानिन्द सड़ी है मूढबापे और उसके लहू की एक-एक बूद मुसल में तुल सी जाती है। एक सन्नाटा है और इसी में कवियों और कलाकारों के लिए मनेटोरियम खोल रहे हैं, सन्तों और महात्माओं के लिए पागलखाने और अर्द्ध विभिषाओं के लिए राजगढ़ियाँ। कवि को लगता है जैसे वह 'अग्निपारे के गून्ध में बाहेँ फँसाए, मौन के भयानक, काले मेहराबी जबड़े से गुजर रहा है' और 'चुपचाप उजाने के चियडे बीन रहा हूँ।' मृत्यु के सत्राण और बोध की इससे अगिक्त प्रामाणिक अभिव्यक्ति क्या हो सकती है? इन पंक्तियों में गहरी मानवीय सम्पृक्ति है और इसी अर्थ में कवि अकेला नहीं हो पाता है। उसे लगता है जैसे वह में मुराव हो गया है और भारतीय प्रजातन्त्र एक दबोसता है जहाँ धीरे धीरे मुलगने जाने का एहसास उसे है। 'हल मेरी धरती' में इस एहसास की, अचल तीर्थ व्यंग्य के जरिये, गहरे स्तर पर अभिव्यक्ति है। सभी कुछ टूट चुका है। सिन्दगी के नाम पर सिर्फ एक चौख बची है।

जिन्दगी के नाम पर एक चीख—

हम जिन्दा हैं, जियेंगे । भीतर एक चिता चूर-चूर
उठो न । मैं हूँ, भकेला वहा हूँ

(उठो न । ए मुबह)

यह चीख जिन्दगी की, जिजीविषा की चीख है । इन कविताओं का भाव-बोध और मूल्य बोध नितान्त प्राधुनिक है ; हाँ बड़ी स्थलों पर इन कविताओं की भाषा पुरानी है, 'टोन' और मुद्रा रोमैटिक । सग्रह के शुरू की बहुत सी कविताओं और कुछ धन्य मूल्यवान कविताओं में भाषा की वन्दित पुरानी और मुद्रा रोमैटिक है । इस कमी को पूरा करने की कोशिश करती है उनकी विशेषणपरक सौन्दर्यरिभव भाषा । नन्दे-नन्दे विशेषणों या विशेषण निर्भर विम्बों के द्वारा कवि ने अनुभव सम्प्रेषित किए हैं । 'अधी उदासी' भेड़िया हिफाजत, हूपते वाराह भकीरे, बिशुकी बादल, प्राणु नयन, रेशमी लिबास और खखार दिल, ऐसे ही कुछ उदाहरण हैं ।

सन् ६७ की कविता में जूझते हुए इतना स्पष्ट हो जाता है कि यह कविता लम्बी छानों लगा कर 'अन्वेष' और अन्वेष-दल के कवियों से बहुत भागे बड़ भाई है । श्रीकान्त वर्मा, बंलास वाजपेयी, रघुवीर सहाय, दूषनाथसिंह का वाक्य समकालीन सदर्भों से जुड़ा हुआ है । इन में प्राधुनिकता से सश्लिष्ट होने की चेष्टा लक्षित की जा सकती है । राष्ट्रीय और राजनीतिक परिवेश की चेतना के विभिन्न स्तर इनके वाक्य में हैं । अस्तित्व-संकट की गहरी संवेदना भी इन कवियों में है । तत्परवाह ढंग से चयन की प्रवृत्ति सभी में समान रूप से भले न हो, एक अनौपचारिक भंगिमा और भाषा शिल्प का अन्तर रूपान्तर, प्रायः, सभी में मिलेगा । पर इन कविताओं से कुछेक खतरों की भी आसना है । एक, कविता वही सामयिक बोध की अभिव्यक्ति मात्र न रह जाय । कला की मांग है कि सामयिक बोध प्राधुनिक बोध में सन्नान्त हो । दूसरे, कविता में एक अजीब 'मिनिंसिज़्म' की प्रवृत्ति पनप रही है जो कविता और जीवन दाना को भुटाने पर तुली है । तीसरा खतरा है कविता को पत्रकारिता के स्तर पर ले जाने और कविता में वक्तव्य देने का । ऐसी कविताओं में भाषा एवम सपाट हो जाती है, मुहावरों सूचनात्मक या भरपनात्मक बन जाता है और शिल्पीयता वाक्यहीनता की हद छूने लगती है । चौथे, वाक्य-भाषा में 'रिट्रिक' और व्यानवाजी के तत्त्व आ रहे हैं जो कविता के लिए घातक हैं । इस से कविता में अनावश्यक विस्तार और छद्म आया है ।

विकल्प का संकट और तनावपूर्ण मुहावरा

आज की कविता समकालीन संकट से जड़ी हुई कविता है। जीने की शक्त और सार्थकता के प्रश्नों ने मनुष्य को जिन चुनौतियाँ और अस्तित्व की खोजें की हैं वे लौस स्थितियों से भिडा दिया है, उन्ही से यह संकट पैदा हुआ है जो आज के प्रत्येक संवेदनशील व्यक्ति का संकट है। यह बाहर का ही नहीं, भीतर का भी संकट है बल्कि बाहर के संदर्भ में भीतर का ही संकट है रोज खोड़िया उतरता हूँ मगर नरक खतम नहीं होता। इस संकट की अभिव्यक्ति कविता में कई रूपों और स्तरों पर होनी रही है और आज भी इसे कविता के घरातल पर पहचानने की कोशिश जारी है। लीलाधर जगूड़ी की कविताएँ (कविता-संग्रह नाटक जारी है) संकट की महत्व जानकारी देने के बजाय, संकट की पहचान कराने वाली कविताएँ हैं।

इन कविताओं में जगूड़ी ने आज के मनुष्य की हालत और उसके संकट की अभिव्यक्ति मध्यवर्ग के एक घरेलू, औसत आदमी के चरित्र और मानसिकता को ध्यान में रखकर की है। यह आदमी कुटुम्बदारी निबाहता हुआ मामूली घरेलू आदमी है जो धाव और फोडा ढो रहा है, जिसके लिए घर सबसे बड़ा बोझ हो गया है, अपने को तोड़ने के अलावा जिसके पास कोई नारा नहीं है और आज़ादी के बाद देश भक्ति जिनके कंधे से झिर टिकाकर सो गई है। वह हर तरह की नैतिकता और राजनीति के विरुद्ध हो गया है। आम आदमी की स्थिति तुच्छ और निरीह हो चुकी है : 'कूटकर जो अलग रख दिया गया / और जो बेहद किचर मिचर है / मैं उसे जहा से

भी उठाता हूँ / नाटक से बाहर निवासने के लिए / यह वहीं सा पिसल जाता है / इसकी कोई तस्वीर नहीं बन सकती / यह भ्राम आदमी का सिर है। इस भ्राम आदमी की हालत के लिए कवि ने व्यवस्था और शोषण की पद्धतियों को जिम्मेदार ठहराया है। मैं भी तुम्हारे साथ उसी जखड़े में हूँ / जहाँ एक चढ़ता है और दूसरा उतारता है / बाँत के नीचे।

यह भ्राम आदमी ही इन कविताओं की धुरी है। इस आदमी की भ्रष्ट और विधटित स्थिति से ही इन कविताओं का प्राथमिक दोष और रचना सम्भव हो सकी है। पेट और प्रजातंत्र के बीच यह आदमी दरार की तरह खड़ा है। प्रश्न हो सकता है कि क्या कवि को स्थिति का मात्र चित्रण अभीष्ट है? क्या स्थिति कवि के लिए 'चरम' या 'ग्रन्थ' है या उसके प्रति प्रतिरोधात्मक रुब या नजरिया भी है? इस सम्बन्ध में कवि की दृष्टि दुविधापूर्ण और परस्पर विरोधी है। एक ओर प्रतिरोध और मर्षण का रग है: अमर्यादित होना / पाप मुक्ति के लिए/ अनिवार्य प्रार्थना है या लेकिन अमर्यादित होना / फिर से सही होने के लिए अनिवार्य प्रार्थना है तो दूसरी ओर मर्षण की भाषा में बड़बड़ाना है जो न क्रान्ति होता है/तनजरिया न विचार, एक और कवि की व्यवस्था में तोड़ने की छट पटाहट है। किस जगह से उभरे यह व्यवस्था। किस तरह तोड़ूँ कुछ / कि खडित भाषा एक भावति बने ता दूसरी ओर उदासीनता और पराजित भाव. ये सब सतम करो। और यों ही पड़ा रहने दो / चरित्र। समाज और खाली गिलास, एक ओर क्रान्ति में विद्वाम है तो दूसरी ओर मुख्य वावर की भूमिका। प्रतिरोध और पराजय के इन परस्पर-विरोधी रगा के कारण कवि का कोई 'स्टैंड' नहीं बन पाता। इसका एक मुख्य कारण है कवि द्वारा चालू मुहावरों में रचना करने की सुविधा का उपयोग। जगूड़ी की कविताएँ, चालू मुहावरों के कारण ही एक-सा प्रभाव नहीं छाडती या उनसे कविता का घपना एक माहौल प्रकट हो जाता है। इनसे स्थितियों की विमर्गति और विडम्बना की अभिव्यक्ति में बाधा पडी है। कवि जहाँ नहीं इन मुहावरों से मुक्त हुआ है, विमर्गति या विडम्बना उनागर हुई है: तो फिर आगे / तमाम चीजों के विरुद्ध प्रार्थना-पत्र लिखें / और प्रमाण-पत्र दिखा दिसाकर बिकें।

कवि जब स्थितियों के प्रति घपना मरोतार घतलाने के लिए एक ठोम राज-नीतिक, आर्थिक और सामाजिक मदभं के प्रति सम्बोधित हो जाता है। (मुझे ज्ञान ने नहीं निर्वाचन ने मारा है X X X मुझे ज-म नहीं नौकरी बदलेगी) तो उगरे लिए वाच्य-रचना के दो ही रास्ते रह जाते हैं। एक यह कि परिवेश के दबाव को रचनात्मक स्तरों पर न सह पाने के कारण मीथी-मीथी बड़बड़ी अभिव्यक्ति या नितान्त नित्री दग का उत्तेजक मुहावरा। दूसरे यह कि परिवेश की ध्रुवता का गहरे वैचारिक स्तरों पर विरोध और उगम उत्पन्न मानसिक संवेदनाओं की बेराक अभिव्यक्ति। इन दोनों रास्ते के घपन-घपने मरते हैं। जगूडी ने दूसरे

रास्ते को अपनाना है और धारणाओं, सामान्यीकरणों में उलझ जाने का खतरा उठाया है।

इन कविनामों के रचनानत्र पर बान करना भी जरूरी है। इस मसूह की १५ कविनामों में स अधिकांश कविताएँ लम्बी हैं। लम्बा है लम्बी कविता जगूड़ी के लिए एक काव्यगत अनिवाचना है। उनकी काव्य-सबदना अनेक सदमों प्रसंगों का समेटती हुई, काटती-पीटती और ह्यानरित करती हुई चलती है और कविता अनायास लम्बी हो जाती है। ये जवरन विन्तार पाई हुई लम्बी कविताएँ नहीं हैं बल्कि इनमें गहरा सज्जनात्मक आवेग है। कवि न लम्बी कविता लिखने की अपनी एक खास शैली विकसित की है, इनमें मन्दह नहीं। इन लम्बी कविनामों के बाते में जो सवाल उठता है वह इनका खास रचनात्मक तरीके का लकर है। पहली बात जिसकी ओर ध्यान जाना है वह है इन कविनामों के विन्यास में तुक-प्रयोग। तुक के प्रति अनिश्चित मोह और आग्रह का कारण इन कविनामों में अनावश्यक चमक और उत्तेजना पैदा हुई है भाषा के पीछे शब्दों को दौड़ाता रहता हूँ / साठ की तरह / कर्म में भी करता हूँ / काड की तरह। इस तरह की तुकों का प्रयोग जगूड़ी की लगभग प्रत्येक कविता में मुनिश्चिन्त डरों के रूप में हुआ है। उनकी अन्य मुक्ति यह है कि वे कविता के वाक्य-विन्यास में दो मुख्य शिबन वाली पंक्तियों के बीच तीन चार पंक्तियाँ रख देते हैं जैसे 'कुछ लोग शेष को गनन समझते हैं और 'मारे देग को गलत समझते हैं' के बीचो-बीच वे चार पंक्तियाँ रख देते हैं अपनी बजारों का घेरा / पड़ोस की तितली का फेरा / अकस्मात की घास / उलझी हुई कीलें/उपाय मांगती / घँसती / उग आयी / चुभ आयी / आस पास। कवि का धारणात्मक पंक्तियों के बीच में दो या चार या छ पंक्तियाँ रख देना है जो धारणा के स्तर पर माचने बाने की वास्तविक विडम्बनापूर्ण स्थिति को उजागर कर देती हैं। एवं अन्य बात भाषा के सम्बन्ध में— कवि की भाषा में एक प्रतीकारत्मक 'बर्ब' है जिसमें जानीप मस्कारों के अवशेष स्मृति-चिह्नों को उठाने हैं। अच्छा लम्बा है पत्तों का अजडा भरना ? अँरेरे में कुँवारी कोलों का भरना ? रोसनी की नयी नयी टहनियों पर / स्याह पछी का बँटना ? अच्छा लम्बा है एक मरे हुए साँप की लेकर बोन का बजना ? जगूड़ी भाषा को उसके अपने व्यवहार में dislocate या distort नहीं हान देना। वे उस शिल्प-भाषनों से dislocate या distort करत हैं। यही कारण है कि कवि के मनानान्तर, भाषा को नए सिरे से सज्जनात्मक रूप में व्यवहार करता हुआ नहीं दिखा सका है।

जगूड़ी की कविताएँ अनुभव (वाद) की कविताएँ नहीं हैं। इनमें अनुभूति का रोमानी, भावुक रूप नहीं है। इन अनुभूति को विचार ने परिभाषित और विस्तारित किया है जिसने अनुभूति के नए 'पैटर्न' बने हैं। बाह्य पादायें से साँधे-भीधे टकराने और अन्तर्पादाय से उनकी सगति-अनगति की खोज के निल-सिने में अनुभूति और विचार का जो ददना हुआ रिस्ता जरूरी है वह इन कविनामों

में है। इनमें व्यवस्था का विरोध, भावात्मक या उत्तेजक मुहावरों में न होकर ऐसे विचार पर टिका है जिससे मानव स्थितियों का बोध हो सके और उस विकल्प की ओर इशारा भी जो स्थितियों के धामने-सामने होने पर बचता है, क्योंकि हर मकसद के बाद/सामोश आदमी का सकट समझ का नहीं/विकल्प का है।

×

×

×

जगदीश चतुर्वेदी के कविता-समूह — इतिहासहता की कविताओं के सम्बन्ध में सरलतापूर्वक कुछ भी कह पाना कठिन है। कवि की रचना-प्रवृत्ति को जानने के लिए कवि के रचना-संसार को जांचना जरूरी है। इन कविताओं को पहली नजर में देखने से ही इस संसार का एहसास हो जाता है। यह एक भयावह, आतंकपूर्ण संसार है—एक यंत्रणा है जो लम्बा आकार लेकर ऊँट की मानिन्द उसके पास / लेट जाती है / ग्राम आदमी उसका सम्बन्ध गले की दुकान से जोड़ता है / पर वह बीरियत से—और धीरे धीरे यह संसार अपनी असलियत खोलता चलता है—बोरियत एक जोक है—जोक एक आकर्षण और सभी प्रकार के आकर्षण जगती मकाइयों के जैसे और

उसने आकर्षणों से भाग कर एक

सुरग में अपना डेरा जमाया

दीमकों के एक झुंड ने उसे वहाँ पा लिया

और वह सुरग छोड़ कर बाहर भागा

वह प्यारे और लुभावून मूल्यों के संसार से टूट कर भयाक्रान्त स्थितियों में जीने के लिए अभिशप्त हो जाता है

मैंने एक बबूतर पाला है जो हमेशा नाचता रहता है

एक वाली विल्ली को उसे सोप कर

मैं भयभीत बातें आँखें देखना चाहता हूँ

उसे लगता है कि उसकी सभी अभिवादा, सभी पहचान डूब गयी है और उसने जीवन का कोई प्रर्थ नहीं रहा। उसे लगता है कि वह बूढ़े सर्पें-सा अपनी मृत्यु की बाट देख रहा है। 'बर्षों से एक भयावह धजदहा नाम होते ही नाट देता है नींद की रखाव'। इस तरह भय, अकेलापन, व्यथ होते जाने की प्रक्रिया और मृत्यु का एहसास इन कविताओं का केन्द्रीय बोध है और इस बोध को कवि ने आत्मव्यथात्मक प्रसंगों से गहराया है—जिन्दगी के निरन्तर निजी प्रसंगों को कविता में गूँथ कर। निजी प्रसंगों का कविता में सृजन भी हो सकता है और उनका निरा हस्तोक्त भी। काव्य-रचना का यह तरीका अगर निजी व्याख्यात्मकता तक सीमित रहता है तो वह आपसी के पन्नों से अधिक या 'वेम-हिस्ट्री' से बढ़ कर, कविता के पक्ष में कोई महत्व नहीं रख सकता। यह तरीका अगर भीतर घुमड़ते भय और आतंक का, विसंगति और विडम्बना का यानी संपूर्ण भीतरी अराजकता और अदिलता का एहसास करा पाता है तो यह कविता की सार्वभौमता के लिए काफी समझा जाना चाहिए। कवि ने इन प्रसंगों को

निजी बाह्यात्मकता को आन्तरिक अर्थ दिया है। वह उन स्थलों पर सफल है जहाँ वह उस यातना को उभार सका है जिसे भोगने के लिए वह अभिशाप्त और अवेला है। पर, व्यग्य और विडम्बना के माध्यमों के प्रति उदासीन रहने के कारण कवि व्यक्ति-मन की समस्त जटिलता और यातना के विविध रूपों को उजागर कर पाने में असमर्थ रहा है।

इतिहासहता की कविताएँ एक आक्रामक चरमता को छूती हैं। यह आक्रामकता न तो किसी ठोस बाह्य व्यवस्था को मर्दोहित है न उसे निराशा बनाती है। यह न किसी राजनीतिक तंत्र के प्रति आक्रोश उडेलने वाली आक्रामकता है और न निर्मम सामाजिक व्यवस्था को झटका देने वाली। कवि का दावा है कि उसने अतीत को काट दिया है। बेदर्दी के साथ और राशनी और हवा और इन्तज़ार इन सब बानों की निरर्थकता का उसे पता चल गया है। निष्ठा और धर्म के डोंग में वह जिन्दा नहीं रहना चाहता और प्रेम जैसे अभिशाप्त रोग को मुट्ठी में भरकर आग में भोक देना चाहता है, वह विनाश चाहता है, क्योंकि बीड़ों से मानव पिंडों के लिए उसके मन में कोई दया नहीं। प्रेम करना उसके लिए एक मामूली चीज़ है चाहे वह देश से हो, या प्रेमिका से। राष्ट्रीय झड़ो और भेड़ा सी बड़ती प्रेमिकाओं को किसी अंधेरे कुएँ में ढकेल कर वह लम्बी नींद निकालना चाहता है। यही नहीं, वह इतिहास का प्रत्येक चिह्न नकारना चाहता है और तमाम लोगों के सामूहिक निधन का इन्तज़ार कर रहा है। कवि के इन नकारात्मक और ध्वंसपरक वक्तव्यों के पीछे क्या सचमुच कोई दृष्टि है जो मनुष्य की मौजूदा हालत से जूझती हो? अतीत, परम्परा, धर्म, निष्ठा, प्रेम, देश का निषेध कविता की वलि चढाय जिना क्या रचनात्मक जमीन पा सका है या एक भावमुद्रा के आम्फालन के रूप में व्यक्त हुआ है? ध्वंस और अस्वीकार या निषेध एक गैर रामाटिक भाव है पर यहाँ यह भाव कविता में चरितार्थ नहीं हो पाया है और न किसी तिलमिला देने वाली स्थिति से अपना सरोकार जता सका है। ये कविताएँ समकालीन स्थितियों में साभेदारी का एहसास न दे कर, कुछ ऐसा आभास देती हैं कि कवि स्वयं को उन स्थितियों से ऊपर या बड़ा या असम्पृक्त जता रहा है

धर्म के नाम पर जोकित हैं चंद मुचे हुए स्तन
और उनकी सेवा में निमग्न है पूरी की पूरी शताब्दी
सारा देश
केवल मैं नहीं

वैयक्तिक अहंकार की यह मुद्रा स्थितियों को न सहो सदम और न शकल ही पाने देती हैं। और यही जगदीश चतुर्वेदी की कविताओं के सम्बन्ध में सर्वाधिक महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि क्या आश की मानव-स्थिति या नियति से इनका कोई सम्बन्ध जुड़ता है? जब पड़े हुए देश और मनुष्य के लिए स्पन्दित हो सकने की क्या कोई गुंजाइश रह गयी है? कवि कहता है—मुझे प्रेम नहीं चाहिए, मुझे धर नहीं चाहिए, मुझे

यस नहीं चाहिए ? मुझे केवल एक अनिश्चित घड़ी में / घनापास पा गया एकांत
 चाहिए और उसके पास मँडराता / एक बूढ़ा सर्प / मैं उस सर्प की लोह में रहना
 चाहता हूँ / और बाकी के भूतहे एकांत से जहर बटोर कर / तमाम देश के निर्धोष
 प्रकपन में हलचल चाहता हूँ । मैं मात्र एक, खण्डहर का भूतहा एकांत चाहता हूँ—
 मात्र एक विद्यावान् निस्मदह, भ्रष्ट परिवेश के प्रति तीव्र आशोक का भाव यहाँ
 व्यक्ति मन व गहर स्तरों पर व्यक्त हुआ है । जगदीश की कविता में भ्रष्ट परिवेश
 की कोई ठाम उपस्थिति नहीं है बल्कि यह परिवेश और वैयक्तिक अर्थ में स्पान्तरित
 हो गया है जहाँ समाज, संस्कृति और इतिहास में कोई सरोकार नहीं रह जाता । इसी
 लिए जो फूर और आक्रामक रवैया अभिनियार दिया गया है, क्या उसे ऊँच और भय में
 निश्चल पाने का एक तरीका माना जा सकता है ?

मध्यम बड़ी दिक्कत इस करता है कवि का काव्य-मुहावरा जो अनावश्यक रूप में
 मुखर है । कविता में तनाव या जटिलता का व्यञ्जन करने का यह रास्ता नहीं हो सकता
 कि भाषा को अविश्वसनीय अनिश्चोक्ति के रूप में व्यक्त किया जाए और शब्दों में हवा
 भर कर उन्हें गुब्बार की तरह उड़ने की छूट दे दी जाए । भाव का यह स्फीतिकरण
 कविता के हित में नहीं होता और अगर इसके साथ कथनगत स्फीति भी आ जुड़े तो
 कविता, वाचजुद सभी कलात्मक उपकरणों के, सफल नहीं सकती । जगदीश के काव्य-
 मुहावरे की यह स्फीति इस बात का प्रमाण है कि ये कविनाएँ स्नाधुनिक उत्संजना में
 निष्पी गई हैं

हट जाओ मेरे सामने से जमा हूँ भीड़

हट जाओ मेरे सामने से अग्र्याण औरतों

सम्बोधन की यह मुद्रा मारी स्थिति को एक मपाट धरानल पर ल घानी है और एक
 तनावहीन शाब्दिक तनाव में विलीन जाती है । गौर करने की बात है कि इन कविताओं
 का यह मुहावरा अनिवाय रूप से उपमान निर्भर, प्रतीकात्मक और विम्बवर्मी है ।
 वन्य-जगत् से प्राप्त उपमान, प्रतीक और विम्बगत मामग्री भीतरी हलचल और पव-
 राहट का बोध कराने के लिए लाई गई है । जगदीश चतुर्वेदी के काव्य की भाषिक
 संरचना में ये उपमान प्रतीक और विम्ब कविता के आन्तरिक स्तरों में जुड़े हुए हैं ।
 भाषा की तादत्त, अत्यवस्थित या अस्त-व्यस्त करने की ऐसी प्रवृत्ति यहाँ नहीं है जिसे
 अर्थ के अन्तःस्तर उद्घाटित हों । यह भाषा प्रतीक और विम्ब को काव्य-भाषा के
 एक अनिवाय माध्यम के रूप में इस्तेमाल करती है और उसी हद तक अर्थ प्रसार
 करती है ।

बहरहाल, जगदीश चतुर्वेदी की कविनाएँ कवि की एक प्रयोग और विविध
 पहचान दती हैं । यह पहचान कवि के नितान्त निजी और विविध मुहावरे में बनी
 है । इस मुहावरे से प्रमहमन हुआ जा सकता है, रचना-स्तर पर उनके वारण जा
 दराएँ पही हैं, उनकी और इनारा किया जा सकता है, पर इस मुहावरे की विविधता

से इकार नहीं किया जा सकता। यह मुहावरा घोर वैयक्तिक सदर्भों, प्रसंगों और सनको को छूता हुआ जिस भीतरी ससार से साक्षात्कार कराता है, उसे सामने रखे बिना इस का लेखा-जोखा नहीं किया जा सकता।



समकालीन
रचना-संदर्भ

२

कहानी

स्वतंत्रता परवर्ती हिन्दी कहानी

किसी भी देश के लिए स्वतंत्रता (प्राप्ति) महज एक घटना नहीं होती यह उस देश के लोगों की अदम्य मुक्ति-कामना, सघर्ष और सामूहिक चेतना का प्रतिफल होती है। स्वतंत्रता के पीछे एक लंबे सघर्ष का इतिहास रहता है और यह सघर्ष उस देश की मानसिकता को एक नया अर्थ और आयाम देता है। स्वतंत्रता वस्तुतः, एक बुनियादी मूल्य है जिसके आधार पर समस्त नैतिक, सांस्कृतिक और मानवतावादी मूल्यों की इमारत खड़ी है। भारतीय स्वतंत्रता की लड़ाई स्वतंत्रता को एक मूलभूत मानवीय मूल्य मान कर ही लड़ी गई थी और इसी कारण मानवतावादी मूल्यों से इसका विशेष सरोकार रहा था। इससे एक नई भारतीय मनोदृष्टि विकसित हुई थी जिसकी अभिव्यक्ति साहित्य में, कई रूपों और स्तरों पर हुई—कहीं मानवीय, सांस्कृतिक मूल्यों के प्रति गहन निष्ठा की भावना के रूप में, कहीं सामाजिक आर्थिक स्थितियों, समस्याओं के प्रति जागरूकता के रूप में, कहीं वैयक्तिक-सामाजिक घरातलों पर यथार्थ और स्वप्न के सामंजस्य के रूप में और कहीं सबघों की सतह पर आदर्श और यथार्थ की द्वंद्वपूर्ण स्थितियों की अभिव्यक्ति के रूप में। स्वतंत्रता-प्रेरित इस मनोदृष्टि ने साहित्यिक चिंतन और बोध को, निश्चय ही, बड़े गहरे में प्रभावित किया। इससे उस जमाने की एक नई साहित्यिक अभिरुचि निर्मित हुई जिसके आधार पर स्वातंत्र्य-मूल्यों और सामाजिक प्रतिमानों को अपेक्षाकृत अधिक प्रतिष्ठा मिली।

स्वतंत्रता प्राप्ति से इस अभिरुचि को पुनः एक नया संस्कार, सदम और परिदृश्य मिला जिससे एक नई साहित्यिक चेतना का प्रारंभ हुआ। स्वतंत्रता के बाद

के चार-पाँच वर्षों में इस चेतना का कोई स्पष्ट रंग रूप नहीं बन सका था, पर जैसे-जैसे स्वातंत्र्योत्तर स्थितियों का यथार्थ सामने आता गया वैसे-वैसे नई चेतना का स्वरूप भी प्रत्यक्ष और प्रखर होता गया। दरअसल, किसी बड़ी घटना का साहित्य पर सीधा और तात्कालिक प्रभाव नहीं पड़ता। यह प्रभाव साहित्य पर धीरे-धीरे पड़ता है और साहित्यिक दृष्टि का अंग बनता है। ऐसा नहीं होता कि इधर घटना घटी और उधर परिवर्तन शुरू। होता यह है कि इस प्रकार की घटनाएँ साहित्य को विचार, चिंतन और संवेदना का एक नया सदभं दे देती हैं। नई साहित्यिक चेतना के पीछे यह सदभं विशेष रूप से कार्य करता है। यह आकस्मिक नहीं है कि आजादी के बाद ही हिन्दी में नवलेखन के रूप में नया साहित्यिक उन्मेष आया। नई कविता और नई कहानी इसी साहित्यिक उन्मेष की मूकक हैं।

स्वतंत्रता के बाद कहानी को, सुविधा की दृष्टि से, दो खंडों में विभाजित किया जा सकता है—सन् १९४७-६० तक की कहानी और १९६०-७० तक की कहानी। सन् १९४७-५० के बीच लिखी हिन्दी कहानी का कोई एक केंद्रीय बोध और चरित्र नहीं है। इसमें अजीब प्रकार के विरोधाभास हैं। लगता है आजादी के बाद के तीन-चार वर्षों में कुछ भी विशिष्ट नहीं लिखा गया। ये कुछेक वर्षों बाद की कहानी के लिए खाद बनते गए। जो प्रगतिवादी विरम की, मनोवैज्ञानिक ढंग की, मध्यवर्ग के आदमी की चालू कहानियाँ इस बीच भी लिखी जाती रहीं। सन् ५२-५३ की कहानियों में ही, सर्वप्रथम, मानवीय दृष्टि का सस्पेंस दिखाई देता है। चीजों को देखने-पहचानने की यह दृष्टि नए सदभों को देती थी। यह दृष्टि मानवीय मूल्यों के पुनर्मूल्यांकन की थी जो बाद में, यानी सन् '५६ में नई कहानी आन्दोलन के प्रारम्भ होने के साथ मनुष्य को उस के परिवेश में अन्वेषित करने वाली दृष्टि बनी। इस दृष्टि ने जीवन-यथार्थ के बोध और अभिव्यक्ति की संपूर्ण प्रक्रिया को ही बदल डाला।

यह दृष्टि नई कहानी को पुरानी कहानी से अलगती है। पुरानी कहानी में जहाँ विचार या धारणा अथवा सिद्धांत विशेष या सामाजिक न्याय की कोई अमूर्त-स्त्री रूपना रचना पर हावी होने लगती थी वहाँ नई कहानी ने विचार या धारणा या सिद्धांत विशेष को अपेक्षा अनुभूत सत्य या भोगे हुए यथार्थ को कहानी में ग्रहण किया और अनुभव की प्रामाणिकता पर बल दिया। इस से नयी कहानी जैनेन्द्र और 'अज्ञेय' की कहानी कला से भिन्न हो गयी—और जीवनानुभवों की अभिव्यक्ति का माध्यम बनी। मनुष्य का अपने परिवेश से एक नया रिश्ता कायम हुआ और इस रिश्ते के भिन्न-भिन्न पहलुओं और रूपों को इस में उजागर किया गया। पुरानी कहानी में जहाँ बाह्यता एक 'प्लॉट' और चरित्र चित्रण का प्रयास रहता था वहाँ नई कहानी में 'प्लॉट' और चरित्र की जकड़वदी नापी हूँ तक कम हुई।

नई कहानी में मूल्यगन विघटन या सभ्रमण को पारिवारिक या मानवीय संबंधों के स्तर पर व्यक्त किया गया है। सम्बन्धों का सारन, सागाट, प्रत्यक्ष रूप जीवन

की विसंगतियों के सामने बेमाने लगने लगा था। इसीलिए नए कहानीकार ने परम्परागत सम्बन्धों के आगे प्रश्न-चिह्न लगाए और उन्हें नए कोण से देखने-समझने और अभिव्यक्त करने की कोशिश की। चौक की दावत (भीष्म साहनी), यही सच है (मंजू भंडारी), भविष्य के पास मंडराता अतीत (राजेंद्र यादव) और मसबे का मालिक (मोहन राकेश) आदि कहानियों में बदले हुए सम्बन्धों के जटिल और सूक्ष्म रूपों का मार्मिक चित्रण हुआ है। चौक की दावत में माँ के प्रति पुत्र के सम्बन्ध और व्यवहार का जितना बेबाक चित्र खींचा गया है, वह इस से पूर्व की कहानी में मिलना दुर्लभ है। यही सच है कहानी भी स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के एक बिल्कुल भिन्न रूप को उजागर करती है। प्रेम कोई निरपेक्ष सच्चाई नहीं है, सापेक्ष सच्चाई है। निःशेष के प्रति उसकी घृणा प्रेम में बदलने लगती है और सजय के प्रति उसका प्रेम-भाव कृतज्ञता-भाव तक सीमित होने लगता है। उसके लिए निःशेष का स्पर्श भी सच है और सजय का भी। प्रेम-सम्बन्धों का यह चित्रण इस कहानी में अत्यन्त सहज ढंग से, सवेदनात्मक स्तरों पर हुआ है। भविष्य के पास मंडराता अतीत में भी सम्बन्धों के टूटने की व्याप्ति अभिव्यक्त है। पति पत्नी के सम्बन्धों में तनाव आ जाने से विच्छेद जरूरी हो गया। विच्छेद के अनन्तर पति की दारुण मानसिक अवस्था का आकलन इस कहानी में है। दाम्पत्य-प्रेम की अर्थहीनता तो उसने समझ ली, पर बच्ची के लिए अपार स्नेह से उद्वेलित अपने हृदय को कैसे समझाये? लेखक ने सम्बन्धों में व्याप्त हो जाने वाली इस विकलता या पीड़ा की अभिव्यक्ति करण-मानवीय सस्पर्शों द्वारा की है। मसबे का मार्मिक देश विभाजन के विषय पर लिखी हुई एक महत्त्वपूर्ण कहानी है। इस में मानवीय सम्बन्धों की पीड़ा, करुणा और क्रूरता एकद्वारगी साकार हो उठी है। इस कहानी में, टोस परिवेश के आधार पर, नयी-कहानी की मानवीय दृष्टि उजागर हो सकी है। खोई हुई विद्याएँ (कमलेश्वर) कहानी में अजनबीपन और अकेलेपन को तोड़ने के लिए अतीत के प्रेम-सम्बन्धों को पड़ताला गया है। स्व की पहचान के लिए गहरी छटपटाहट इस कहानी में अभिव्यक्त है और इसी से यह कहानी विशिष्ट बन गई है।

नयी-कहानी के अन्तर्गत सन्नान्त मन स्थितियों को विशेष रूप से उजागर किया गया है। जैसे कृष्ण बलदेव वंद की कहानी मेरा दुश्मन और मोहन राकेश की कहानी एक और जिन्दगी में। मेरा दुश्मन कहानी जटिल और उलझी हुई मनःस्थिति को, सघे हाथों से, कलात्मक सूक्ष्मता से उभारती है। एक और जिन्दगी में व्यक्ति की सन्नान्त मनःस्थिति का चित्रण है। उसे लगता है जैसे वह जी न रहा हो। क्या यही वह जिन्दगी थी जिसे पाने के लिए उस ने क्यों तक अपने से सघर्ष किया था? यह चित्रण यहाँ, दाम्पत्य सम्बन्धों की जटिल स्थितियों के विवरणों के सहारे है। ये विवरण फालतू नहीं हैं, बल्कि मन स्थिति को गहराते हैं। कहानी में प्रयुक्त सवेदनात्मक बिम्बों और विवरणों में एक सहज सतुलन है।

नई कहानी आंदोलन के दौरान जहाँ शहरी जीवन के यथार्थ का चित्रण हुआ है। वहीं ग्रामीण के यथार्थ की भी बड़ी प्रामाणिक अभिव्यक्ति हुई है। अनुभव की प्रामाणिकता को केवल शहरी सदमों तक सीमित रखने वाले नए कहानीकार के लिए ये कहानियाँ एक बहुत बड़ी चुनौती हैं। फणीश्वरनाथ रेणु की कहानी मारे गए गुलशाम या तीसरी कसम में ग्राम-जीवन का बड़ा जीवत और सजीव चित्रण है जो ग्राम-जीवन की कृपा को उभारता है। इसी प्रकार मार्कण्डेय, शिवप्रसाद सिंह, रामदत्त मिश्र, लक्ष्मीनारायण लाल, शैलेश मटियानी की आचलिक कहानियाँ अनुभव के एक अछूते ससार को उद्घाटित करती हैं।

नई कहानी आंदोलन के दौरान कुछेक कहानियाँ यों ही चर्चित कर दी गईं। इन कहानियों में नयापन या नई दृष्टि कुछ भी नहीं है। कमलेश्वर की राजा त्रि-क्षिति, मोट अमरकांत की डिप्टी कलक्टर की कहानी, शंली चमत्कार के बाबजूद, पुराने ढंग की अत्यंत साधारण कहानियाँ हैं जिन की संवेदना प्रेमचंदकालीन है।

सन '६० तक आते आते नई कहानी रूढ़ संचो में, बड़े बंधाएँ अनुभूति-रूढ़नों में ढलने लगी थी। जीवन यथार्थ का एक विल्कुल भिन्न रूप सामने था और नई जीवन स्थितियाँ लेखकों के लिए चुनौती बन गई थी। इस चुनौती का सामना अकहानी और सचेतन कहानी ने अपने अपने ढंग से किया। अकहानी के व्याख्याताओं के अनुसार इस का सामना मूल्यों का नव-स्थापन करने से नहीं, मूल्यों की निर्भ्रम मृत्यु के प्रति तटस्थता बरतने और यथार्थ के स्वीकृत आचारों का निषेध करने से ही संभव है। सचेतन कहानी के व्याख्याताओं ने इस नई चुनौती का सामना करने के लिए जीवन-मूल्यों को एक नया परिप्रेक्ष्य देने पर बल दिया। उनके अनुसार सचेतनता एक दृष्टि है जिस में जीवन जिया भी जाता है और जाना भी जाता है। एक ही यथार्थ के प्रति ये परस्पर विरोधी प्रतिक्रियाएँ थीं। समकालीन कथा-रचनाओं पर इन दोनों दृष्टियों का प्रभाव देखा जा सकता है।

प्रश्न उठता है कि समकालीन यथार्थ क्या है और इसकी सर्जनात्मक अभिव्यक्ति किस रूप में हुई है? समकालीन यथार्थ को प्रगतिवादियों के समान, समाजवादी ढर्रे पर, किसी सुनिश्चित अर्थ में परिभाषित नहीं किया जा सकता। यह यथार्थ अपनी प्रकृति में जटिल, गहन और बहुप्रायामी है। किसी एक विचारधारा पर निर्भर रह कर, इस यथार्थ को पकड़ा नहीं जा सकता। इस का अर्थ यह नहीं है कि समसामयिक यथार्थ और बोध के लिए इन की कोई प्रासंगिकता नहीं है। प्रासंगिकता आज पढ़ने से भी अभाव है पर, जब ये उस की मानसिकता और रचनाशीलता में इतना पुल मिल गई है कि उन की अलग अलग पहचान करना कठिन है।

समकालीन कहानीकारों ने भावनात्मक संघर्षों के दृढ़पूर्ण यथार्थ (मयी-कहानों में जित का चित्रण हुआ है) की अपेक्षा महानगरीय सदमों में संघर्षों की विसंगति,

विडम्बना, जटिलता, तनाव और त्रास को तरजीह दी है। समकालीन लेखकों की सबधों की कहानियाँ मात्र सबधों की कहानियाँ नहीं हैं, इन सबधों में प्राधुनिक व्यक्ति भाक रहा है। पिता (ज्ञानरजन), सीधी रेखाओं का वृत्त (महीपासिह), दरार (वेद राही), चेहरे (सिद्धेश), भ्रमे बायरे (सान्त्वना निगम) ऐसी ही कहानियाँ हैं।

इधर कुछ ऐसी कहानियाँ भी प्रकाशित हुई हैं जिन में सूक्ष्म, परतो में लिपटे हुए आदमी के उलभाव को मानसिक स्तर पर सन्नामित करने की कोशिश की गई है। ये कहानियाँ न उग्र हैं न सपाट। रोमानो-अरोमानो का भेद भी यहाँ आ कर खत्म हो जाता है। ये कहानियाँ सैद्धांतिक उहापोहों से मुक्त, कलात्मक आग्रहों के साथ, कहानी की मौलिक पहचान कराने की कोशिश करती हैं। यह कोशिश कहा तक सफल है या असफल, इसे कुछ कहानियाँ ले कर देखा जा सकता है। कारीनार्थासिह की कहानी चोट में शहर के रेस्तराँ में बैरा का काम करने वाले सच्चा (ठाकुर) की मन स्थिति का चित्रण हुआ है। इस कहानी की संरचना और उसके कलेवर के भीतर से ऊपरी अर्थ के समानान्तर चलने वाले एक भीतरी अर्थ को व्यक्त करने की कोशिश की गई है। यह जरूर है कि कहानी में ऊपरी अर्थ का पलटा भारी पड़ता है और उस हद तक भीतरी बोध के संप्रेषण में बाधक बनता है। महीपासिह की कहानी नौद कथा के कलेवर में से ही दुविधाग्रस्त मन स्थिति को सृजित करती चलती है। इसमें कोई एटी कथात्मक मुद्रा नहीं है बल्कि कथा की भीतरी संरचना कहानी को मानसिक स्तर पर खोलती चलती है। इसमें न स्थिति का कथन है न चित्रण, केवल सबेदनात्मक सस्पर्श द्वारा पात्र की मानसिकता को उभार दिया गया है 'फिर रात में वह चौक कर जाग गया था। उसे लगा था उसका हाथ लम्बा होता जा रहा है और लम्बा होकर पास के विस्तर तक पहुँच गया है।' विजय मोहन सिह की कहानी श्रृषि गहरे मानसिक स्तरों पर चलती हुई कहानी है। कहानी की शुरू की पंक्तियाँ एक जटिल और अन्तर्विरोधपूर्ण मन-स्थिति को सामने रखती हैं—'मुझे साँस लेने में तकलीफ हो रही थी और मैं लगातार बुद्धिहीन होता जा रहा था। मैं वही हूँ—मैंने सोचा, लेकिन इस वक्त सिकुड़ कर पेंचुआ हो गया हूँ। यह चरदास्त के बाहर है। पर मैं हूँ, वही—साँस लेने की तकलीफ और मूढ़ता में डूबा हुआ।' यह मन स्थिति पूरी कहानी में फैलती है और कहानी की मूल सबेदना को निर्मित करती चलती है। श्रवणकुमार की कहानी असमर्थ मानसिक असामर्थ्य के एक रूप को उभारने की कोशिश करती है। कहानी के 'मैं' में वतानो को पाने के लिए जबरदस्त ललक के बावजूद वह उसे पत्नी की अनुपस्थिति में भी छूने का साहस नहीं कर पाता। इसका कारण है उसका हारा हुआ भीतरी ग्रहसास: 'दरअसल मेरे अन्दर एक ऐसा आदमी बैठा हुआ है जिसे मैं कभी यकीन नहीं दिला सकता कि वह हारा हुआ नहीं है। मैंने उससे काफी जिरह की है लेकिन उस हारे हुए आदमी को कभी आश्चर्य नहीं कर सका हूँ।' यह असमर्थता कहानी में मानसिक स्तरों पर खुलती चलती है।

महानगर में एक बड़े पैमाने पर हो रहे परिवर्तनों और यांत्रिकी और यन्त्र सभ्यता के दबावों को सातवें दशक के कहानीकार ने अनुभव किया है। उसके आत्म-जगत् पर इसकी गहरी छाप पड़ी है। उसने भयावह और आततायी बाहरी परिवेश को कहीं अपने भीतर रूपान्तरित होते हुए देखा है। उसकी भीतरी चेतना में मृत्यु भय गहराता चला गया है। इस संदर्भ में काशीनाथ सिंह की कहानी 'सुबह का डर' देखी जा सकती है। 'सुबह का डर' बाहरी मौत या मौत के भय की कहानी न होकर, मौत के सामने आदमी के आचरण के विघटन की कहानी है। तमाम औपचारिकताएँ निभाता हुआ आदमी कितना नगा और कमीना है, यह इस कहानी में कथित नहीं, उसके रघाव का हिस्सा है। मौत सामने घटित हो रही है और सम्बन्धी और दोस्त सोचते हैं कि जल्दी से जल्दी मुसीबत टले। वे हमदर्दी दिखाते हैं और मौका पाकर वहाँ से खिसक जाते हैं। इस तरह यह कहानी मौत के बाहरी संदर्भ में आदमी के भीतरी विघटन को उजागर करती है। रवीन्द्र कालिया की कहानी 'मौत मृत्यु-भय' की नहीं, मृत्यु के सामने घटित होने वाली आत्मविह्वलनात्मक स्थिति की कहानी है जिसे कहानी के अन्त में मँसोड़ा मेट्रिक अंश काफी कमजोर बना देता है।

समकालीन हिन्दी कहानी आज के अटिल, गहल और बहुधापामी यथार्थ से जूझ रही है। उसकी प्रवृत्ति में अन्तर-बाह्य अभिन्न हो चुके हैं। अनुभव और विचार की टकराहट से जो नयी कथा प्रवृत्ति विकसित हुई है, उससे आज के यथार्थ को पहचानने और उससे साक्षात्कार करने की एक नयी दृष्टि (और दिशा भी) मिल सकती है।



सातवें दशक की हिंदी कहानी

किसी भी साहित्यिक विधा के लिए एक दशक की अवधि महत्त्वपूर्ण हो भी सकती है और ऐसी भी जिसका नोटिस लेना जरूरी न हो। कोई दशक अगर रचनात्मक हलचलो से भरा हुआ हो और उसमें उच्चकोटि का कृतित्व रचा गया हो तो उस दशक के कृतित्व को एक अलग इकाई मानकर जांचा-परखा जाना उचित ही है। पर, काल प्रवाह में हरेक दशक की एक अलग इकाई और वैशिष्ट्य बनें ही, यह जरूरी नहीं। एक दशक में या १५-२० वर्षों की अवधि में लिखित साहित्य का स्तर ऐसा भी हो सकता है जिसमें पुरानी परम्परागत प्रवृत्तियों का मात्र पिष्टपेषण हो या जिसमें निहायत सामान्य और औसत स्थितियों का चित्रण हो। दरअसल 'दशक' को समीक्षा के आधार रूप में मानना न मानना एक सापेक्ष प्रश्न है, मात्र सुविधा का प्रश्न नहीं। 'दशक' को आधार मानकर किसी रचना-प्रवृत्ति के विश्लेषण में जुटने का कारण केवल सुविधापरकता नहीं है किसी दशक विशेष का विशिष्ट चरित्र (जो उसकी एक अलग इकाई और पहचान बनाता है) इस प्रकार के विश्लेषण-मूल्यांकन को स्वयं उषसाता है। सातवें दशक की कहानी को एक अलग इकाई और आधार के रूप में ग्रहण करने के पीछे हमारा यह विश्वास ही है कि इस दशक का एक विशिष्ट चरित्र है।

सातवें दशक की कहानी अपनी मूल प्रकृति में पूर्व दशक की कहानी से भिन्न है। यह भिन्नता कहानी के उपरी रंग रूप तक सीमित न होकर, कहानी के मौलिक स्तर पर प्रतिफलित होन वाली तात्त्विक भिन्नता है।

यह परम्परागत कहानी से कहानी की मुक्ति है। इस कहानी ने कहानी की पुरानी धारणा को चुनौती दी है और नए अर्थ में उसकी परिकल्पना की है। यह कहानी परिवर्तित मानसिकता, दृष्टि और संवेदना की कहानी है। सातवें दशक की कथा पीढ़ी ने उन तमाम मूल्यों को चुनौती दी जिन के प्रति पूर्व दशक की कथा-पीढ़ी लतक से भरो हुई थी और उस हद तक भावुक और रोमानी थी। नयी कहानी के जमाने में परिस्थितियाँ भी कुछ इस तरह की थी जो व्यक्ति को मूल्य स्तर पर एक दुविधा में डाले हुए थी। इससे सम्पूर्ण मोहभंग नहीं हो पा रहा था। नए कहानीकार स्थितियों के यथार्थ से तो परिचित थे और उसना उन्होंने चित्रण भी किया है, पर कहानियाँ वे अन्त तक पहुँचते पहुँचते वे यथार्थ स्थितियों को सम्भाल नहीं पाते थे और अक्सर उन्हें अपनी मूल्यापेक्षाएँ दृष्टि से मद्धित कर देते थे। इससे यथार्थ प्रत्यक्ष, कल्पित प्रतीत होने लगता था अनुभूति की प्रामाणिकता और भोगे हुए यथार्थ के दावों का बावजूद। पर, सातवें दशक के शुरु होने के साथ ही नयी सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक स्थितियाँ उभर आईं जिनके कारण परम्परावादी मूल्य-ढाँचा चरमरा गया। इन कहानीकारों ने कहानी को छद्म मूल्यबोध से (जो अतीत का मूल्य मोह ही था) छुट्टी दिलाई यानी ऐसे अतीत मूल्य जिन्हें हम आदतन कल्पे पर लादे पूरा एक दशक भर डोत रहे थे इस धारणा से कि शायद वे हमारी जिंदगी में वही काम आ सकें, उनका हमारी जिंदगी से कोई नाता न रहा। इसके उल्टे हुआ यह कि स्थितियाँ बदलती बढ़ती गईं और इन मूल्यों की समसामयिक जीवन में सगति सत्तम होती गई। वे अतीत की चीज बन गए। सातवें दशक के कथाकार ने इन अतीत मूल्यों को एकबारगी तिलांजलि दे दी। उनके लिए अपने समय की स्थितियाँ का तल्ल यथार्थ सबसे बड़ी सच्चाई बनी जिसका धामना-सामना करना उसके लिए जरूरी हो गया। इस तरह का सामना करने के रास्ते में जो भी मूल्य मुश्किल और कठिन आ सकते थे, उसने उन्हें निर्गम होकर उतार फेंका। यह इन कहानीकारों की मूल्या के प्रति विरक्ति या वितृष्णा या लापरवाही की मुद्रा थी, निश्चय ही यह अतीत से, अतीत मूल्यों से मुक्ति की गुरुघात थी। पर यह 'मूल्य' मात्र न था मूल्यव्यवस्था से से विच्छेद नहीं था। यह वर्तमान की धिनीनी, क्रूर और भयावह स्थितियों के प्रथम में मूल्यों की नए तिरों से जाच-पड़ताल और परीक्षण की दृष्टि थी। सबसे पहले कहानीकारों ने सम्बन्धों में प्रतिफलित हो रहे परिवर्तनों को देखना-बुझानना शुरू किया था। इससे सम्बन्धों के नुस्खे बटकने लगे थे और इनके बंधे-बंधाएँ ढाँचा में दरारें पड़ गई थीं। इससे नयी मानसिकता निर्मित हुई थी जिसमें सम्बन्धों के स्थायित्व और आदरता की 'मिथ' टूट गयी।

सातवें दशक की कथा-दृष्टि कोरमकोर यथार्थ पर टिकी है। इस यथार्थ का स्वरूप इतना सरल और प्रत्यक्ष नहीं है कि आसानी से कोई व्याख्या या परि-

भाया दी जा सके। इसकी प्रकृति इतनी जटिल और उलभावपूर्ण है कि कोई वाद प्रस्त विचार-ढांचा इसकी समझ और पहचान के लिए अपर्याप्त है।

सातवें दशक के कहानीकार ने मूल्यगत संकट और नए जीवन यथार्थ के परि-प्रेक्ष्य में बदले हुए रूपों को देखा और पहचाना। इस तरह ये कहानियाँ सम्बन्धों में व्याप्त तनाव, विघटन और जटिलता का सूक्ष्म और आंतरिकस्तरी पर एहसास कराने वाली कहानियाँ बनीं। इन कहानियों के विघटित और तनाव भरे सम्बन्धों का एक छोर आधुनिक व्यक्ति की अस्तित्व चेतना से जुड़ गया है। ज्ञानरजन की कहानी शोष होते हुए लें। इसमें सम्बन्धों के बदलाव और तनाव को, विघटित स्थितियों के सुन्दर में मे इस ढंग से व्यक्त किया गया है कि मनुष्य की वर्तमान स्थिति के प्रति भरपूर संकेत प्राप्त होने लगता है 'माँ गुमसुम रहती है और पिता चिड़चिड़े, पिता से टीनू तक सब अज्ञात परिणाम वाले भविष्य के लिए वर्तमान की स्थितियाँ भूल रहे हैं। ये बदली हुई स्थितियाँ हैं जहाँ परम्परागत सम्बन्धों का कोई अर्थ नहीं रह गया। यहाँ तक कि ये स्थितियाँ पारिवारिक संस्था को कायम रखने वाले जातीय अवरोधों को चुनौती देती प्रतीत होती हैं। इस तरह इस कहानी की, सम्बन्धों की सतह पर बुनी हुई स्थितियाँ, गहरे अभिप्रायों से जुड़ती चलती हैं। सम्बन्धों में प्रतिफलित होने वाली यह दृष्टि महोपसिंह की कहानी कौल में भी है। इस में बदले हुए सम्बन्धों और उन सम्बन्धों में भाँक रहे आधुनिक व्यक्ति के स्वभाव और व्यवहार को देखा गया है। मोना के चरित्र की जटिलता का कारण है उसके डैडी जो उससे कहते रहते हैं कि वह असाधारण है। डैडी उसे असाधारणता का खोल इसलिए ओझाते हैं कि वह किसी लड़के को पसन्द करने की मन-स्थिति में आ ही न सके। उनके ऐसा चाहने के पीछे एक जटिल चरित्र है। लेकिन मोना इस ग्रथि से मुक्त होकर जीना चाहती है और इस की गिरफ्त से वह तब छूटती है जब उसे एहसास होता है कि उसके व्यक्तित्व में कोई खास बात नहीं। जटिल और तनावपूर्ण सम्बन्धों को देखने की यह एक सहज दृष्टि है जो इस कहानी की रचनाशीलता में एक अन्तरंग तत्त्व के रूप में अवस्थित है। राम-दरस मित्र की कहानी निर्णयों के बीच एक निर्णय कथन-स्फोटित के बावजूद बाह्य परिवेश से टकराती अन्त-प्रकृति को बखूबी चित्रित कर सकी है। सभी तरह के घटिया लोगों द्वारा घिरा हुआ व्यक्ति अपने अनुलन को कैसे बनाए रखे—अपनी प्रकृति को खो दे या पागल हो जाए? आज के अर्थ परिवेश में क्या विकल्प बच रहा है? कहानी के अन्त में कहानी का 'मैं' अपनी अन्त प्रकृति को झुठलाता हुआ सहाय से जोर-जोर से बात करने लग जाता है। इस कहानी में केवल सम्बन्धों का नहीं, अन्त प्रकृति के विघटन का भी चित्रण किया गया है। गिरिराज किशोर की कहानी रिश्ता मानवीय रिश्ते के विघटन की कहानी है। मनकी और गिरघारी में माँ-पुत्र का रिश्ता है भी और नहीं भी है। माँ और पुत्र के वात्सल्य की पूरी 'मिथ' यहाँ गायब है। सम्बन्धों में न कही बुनिमता है, न औपचारिकता।

इधर लिखी गई कुछेन कहानियाँ यौन-सम्बन्धों की जटिलता और उनके बद-
साव को भी प्रत्यक्ष करती हैं। कृष्णवलदेव बँद ने अपनी कहानियों में महेन्द्र भल्ला
के समान सैक्य एडवेंचर का कोई बचकाना और किशोरपरक लटका इस्तेमात नहीं किया
है। संवसगत स्थितियों के प्रति उनकी दृष्टि अरोमानी है। उनकी कहानियों में यौन-
स्थितियों के जटिल-अन्तरंग रूप उभरे हैं। सब कुछ नहीं कहानी में एक और पति
से प्रलग हुई औरत है तो दूसरी और पत्नी से प्रलग पडा हुआ पुरुष है। दोनों के
बच्चे भी हैं। ये ऐसी स्थितियाँ हैं जो उनके लिए कोई विकल्प नहीं छोड़ती। वे
जानते हैं कि दुबारा कुछ भी शुरू नहीं किया जा सकता। इस कहानी में, यौन-संबंधों
का नहीं, यौन-सम्बन्धों के दौरान पैदा हो जाने वाली मनोवृत्ति का महत्व है जो
आदमी को अकेला, आत्मपराया और पीड़ित बना जाती है। निरपमा सेवती की
कहानी टुच्चा में भी सम्बन्धों में प्रतिफलित हो रहे आज़ के आदमी को पचड़ने की
कोशिश भलवती है। जीवनगत स्थितियाँ प्रेम-सम्बन्धों को एक सुविधा से अपिच
अहमियत नहीं देती। पर, प्रेम-सम्बन्धों में व्याप्त यह सुविधापरकता इस कहानी में
किसी गहरी या बुनियादी छटपटाहट द्वारा सन्दर्भित नहीं है।

इस दसक की कहानी बाहर से भीतर की ओर संचरण करती गई है। समकालीन
लेखक यथार्थ के प्रति मान्य प्रतिक्रिया नहीं करता बल्कि यथार्थ उसके आभ्यन्तर में जिस
रूप में रूपान्तरित होकर सृजित होना है, उसी का उसके लिए महत्व है। यथार्थ का
यह आभ्यन्तरीकरण मानव स्थितियों से अनिवायंत जुड़ जाता है। काशीनाथ सिंह की
कहानी अपने लोग इस दृष्टि से विरोध महत्व की है। इस कहानी में मध्यवर्ग के
बाबू की मन स्थिति का बड़ो बेबाकी से चित्रण किया गया है। वह जानता है कि
उसके भीतर की आवाज़ बिल्कुल मर चुकी है। वह अपनी अन्तरात्मा और स्वाभिमान
को जगाना भी चाहता है।

‘दामू, मेरे भीतर कोई चीज है जो मर गयी है’

‘और तुम क्या चाते हो’

‘मैं चाता हूँ कि वह जिन्दा हो’

पर, वह चीज जिन्दा नहीं हो पाती। वह भीतर से झटना पोला और पिलपिला, जड़
और स्पन्दनहीन हो चुका है कि न उसकी अन्तरात्मा जगती है और न स्वाभिमान।
पिसटते हुए, पिघिपाते हुए, अगमानित होते हुए, जिन्दगी बिताने की उसकी आदत
उसकी स्थिति को निरीह और दयनीय बना देती है। दफ्तरी बाबू की यह स्थिति एक
ग्राम स्थिति है लेकिन लोग इस आधुनिक आदमी की अस्तित्व स्थिति के रूप में अभि-
व्यक्त करने में सफल रहा है। धर्मेश गुप्त की कहानी अंग सभा एक ऐसे व्यक्ति की
कहानी है जो अपने परिवेश की अर्थता के विरुद्ध लड़ता हुआ पाता है कि वह अपनी
मान्यताओं के विरुद्ध व्यवहार करने पर मजबूर है। उसे लगता है वह स्वेच्छा से कुछ
भी करने में समर्थ नहीं और अपने ही बुने जाल में स्वयं उतक कर रह गया है। वह

दूसरो, को न्याय दिलाने की खातिर अपनी निजता या अस्मिता खो बैठता है। एक गहरे खाकी रंग से उसकी चेतना आक्रांत हो जानी है। उसकी यह स्थिति हर व्यक्ति की अयोग्य स्थिति का बोध कराने में समर्थ रही है। बंदीउज्जमा की कहानी चौथा ब्राह्मण भयावह मानवीय स्थिति को सहज ढंग से उभार सकी है 'मेरी ट्रेजेडी यह है कि मैं अपने उन्माद को महसूस भी करता हूँ, लेकिन खुद को इस से मुक्त नहीं कर सकता। शायद यह ट्रेजेडी सिर्फ मेरी ही नहीं, आज के हर इंसान की है।...' मैं जानता हूँ, इस दौड़ का कोई अन्त नहीं है। लेकिन पचनत्र की एक कथा के चौथे ब्राह्मण की तरह हम तब, चाँदी और सोने की खानों को छोड़ कर हीरो की खान की तलाश में भागे जा रहे हैं और, हमारे सिरों पर एक-एक चर्खी घूम रही है।' दरअसल चौथा ब्राह्मण अपने सिर पर घूमती हुई चर्खी के साथ आज हम सब की सब से बड़ी वास्तविकता है। अपने स्वत्व की पहचान के लिए इस वास्तविकता की पहचान बहुत जरूरी है। इस स्वत्व को पहचानने की छटपटाहट प्रमोद सिनहा की कहानी बैठा आदमी में भी है। इस में अकेलेपन और निष्प्रियता की स्थितियों को अस्तित्व के एक बुनियादी प्रश्न के रूप में उठाया गया है। स्थितियाँ जैसी हैं, उन में आदमी नि सहाय और निहत्था होता जाने पर मजबूर है। उसे लगता है अकेलापन उसे टुकड़ों में बाँट रहा है और हरेक टुकड़ा संपूर्ण आंगिक-सरचना का विरोधी हो उठा है और एक स्वयं इकाई के रूप में पनप रहा है 'वारण सोच रहा था कि अकेले रह कर उस ने अब तक लगातार आत्महत्या की है। ऐसी आत्महत्या जिस में मरने की योजना कई टुकड़ों में सम्बद्ध हो और हर बार कम से कम अपने ही किए पर सोचा जा सके।' एक चीख से धिरा हुआ वह छटपटाता है सक्रिय होने के लिए, कुछ करने के लिए पर उससे कुछ नहीं हो पाता निश्चल होने के सिवा।

सातवें दशक में मानवीय अस्तित्व की यातना का एक महत्वपूर्ण सन्दर्भ राजनीतिक है या अन्य कोई तंत्र या व्यवस्था। ऐसी कहानियों का स्वर व्यवस्था-विरोधी है। आक्रोश या विद्रोह ऐसी कहानियों में मुखर है। ये कहानियाँ, अधिकतर, तात्कालिक उत्तेजना में लिखी गई हैं। इनमें प्रजातंत्र या व्यवस्था के प्रति चालू किस्म का आक्रोश उठेलने का ढंग ज्यादातर, अपनाया गया है। कहीं-कहीं (दूधनाथ सिंह की कहानियों में) राजनीतिक बोध को इस कदर अमूर्त कर दिया गया है कि कुछ भी अटकल लगाने की सुविधा ली जा सकती है। इन कहानियों के सम्बन्ध में सब से बड़ा खतरा यह है कि ये कहानियाँ प्रतिक्रिया (प्रतिप्रियावादी नहीं) कहानियाँ या अलवार का इस्तेमाल करने वाली कहानियाँ बन कर न रह जाएँ जब कि जरूरी यह है कि ऐसी कहानियों में सवेदनात्मकता के साथ-साथ बेचैन कर देने वाला विचार तंत्र हो। अशोक अग्रवाल की कहानी प्रजातंत्र तात्कालिक उत्तेजना में रचित होने के कारण व्यवस्था या प्रजातंत्र के प्रति आक्रोश उठेलने वाली कहानी बन गयी है। आक्रोश का स्वर सतीश जमाली की कहानी अर्थतंत्र में भी है। कहानी का 'वह' देश

को कई बार गदा और सडा हुआ मुल्क कहता है। वह वर्षों से इस सारी व्यवस्था से घृणा करता आया है क्योंकि इस व्यवस्था के चलते 'एक-एक व्यक्ति की चमड़ी में कीड़े घुस गए हैं और वह घपाहिजों की तरह उनकी मार सहन करता हुआ दौड़ता जा रहा है।' कहानी की मुद्रा यथास्थिति को बदलने के तैवर में पूरे तन्त्र को चुनौती देने वाली है पर सवेदनात्मक स्तर पर यह कहानी व्यवस्था के सामने दहत हुए आदमी की कथा है। यह आदमी इब्राहीम शरीफ की कहानी विश्वामित में भी है। इस कहानी में डरे हुए आदमी के अहसास को और विकल्पहीनता की उसकी स्थितियों को क्रूर राजनीतिक सन्दर्भ में उजागर किया है। राजनीति से सम्बद्ध लोग उसे चारों ओर घेरे हुए हैं और वह पाता है कि उसके लिए कोई रास्ता नहीं रह गया है। ग्राम आदमी यह जानता है कि इनसे छुटकारा तभी मिल सकता है जब इन सभी को खाल उधेड़ी जाए पर सभी कहानी के 'वह' को एहसास होता है कि वह कहीं से इतना पीला हो गया है कि जलूस तो जलूस वह खुद को भी रगड़ने की हानत में नहीं है। इसी तरह रमेश उपाध्याय की कहानी भद्र अष्ट व्यवस्था में आदमी की निरीह स्थिति को व्यक्त करती है। स्वेच्छा से कुछ भी करना उसके वश में नहीं। सभी कुछ जान लेने के बाद, अन्याय और अत्याचार के कारणों का पता चल जाने पर भी आदमी क्या कर सकता है? 'मैं छून देखता हूँ और न मुझ में इस्तानियत भडकती है, न मर्दानगी। मुझे सिर्फ सिगरेट की तलब लगती है। और मैं पाता हूँ कि मेरी माचिस अभी तक गीली है।' देवग्रह मरते हुए ग्राम आदमी के लिए सायंक हो पाने की वही कोई गुजाइन नहीं दिखती। विभुत्तुमार की कहानी सही आदमी की तलाश भी गलत व्यवस्था में पिस रहे ग्राम आदमी की यातना को उभारती है। 'एक आदमी गलत व्यवस्था में, गलत लोगो के हात घूसा से पीटा जा रहा है और भीड़ देख रही है।' सही आदमी जेल में सडता है या पिटता है। उसके लिए कोई विकल्प नहीं। राजनीतिक चक्र उस भीतर तक घाटता चला जाता है। मुशील दुबल की कहानी अगर इन कहानियों से इस स्तर पर अलग और विशिष्ट है कि इस में व्यवस्था में पडे हुए आदमी की जटिल स्थिति का बोध कराया गया है। यह कहानी व्यवस्था के सदर्भ में प्राज्ञोक्त की नहीं, विडम्बना की कहानी है। कहानी के शुरू में लडका किसी कगार का कट कर गिरना देखना चाहता है और सडकी को इस से डर सकता है। पर, कहानी के अन्त में सडकी भी किसी कगार का कट कर गिरना देखना चाहता है। उसे लगता है कि व्यवस्था से विरोध करने की बात तो दूर, हम कुछ भी नहीं कर सकते। 'लडका जानता है कि व्यवस्था नसीबी-नीद से रही है। उसे जगाने के लिए एक विस्फोट की आवश्यकता है।' पर, व्यवस्था के सामने वह स्वयं को निरीह और लाचार पाता है। इन कहानियों में निरीहता और लाचारी का एक साझा सवेदनात्मक बोध है जिसकी प्रामाणिकता के सम्बन्ध में कोई सदेह नहीं किया जा सकता। पर, इस बोध के पीछे निलमिता देने वाले विचार या विचार की पैनी-घार का प्रभाव है।

सातवें दशक के बीतते न बीतते एक नयी कथा-पीढी तेजी से उभर आई है। इस कथा-पीढी के पास नयी जीवन-स्थितियों से उत्पन्न ताजी और तीव्र संवेदनाएँ हैं और तेज-तर्रार, चीजों को काटती चलने वाली अभिव्यक्ति-शैली है। फिलहाल, इस पीढी के पास न कोई नारा है, न किसी आन्दोलन का बल, न कोई मुसौटा। यह पीढी सिद्धांतों और धारणाओं के मूलभूतों को चीर कर, रचना की मौलिक पहचान करने की कोशिश कर रही है।



समकालीन कहानी : यथार्थ और अस्तित्व-बोध

हिन्दी-कहानी पिछले आठ-दस वर्षों में, समय की निरंतर सञ्चालनों और चुनौतियों के आगने सामने हुई है और श्रुत और नये यथार्थ से जुड़ कर अस्तित्व-बोध की स्थितियों और बुनियादी प्रश्नों को उठा रही है। समकालीन कथा-बोध की यही धुरी है जिसके गिरे मानवीय स्थितियों के विभिन्न मूड्स रूपान्तर धारण करते रहते हैं। महत्वपूर्ण है मानवीय-स्थितियों के यथार्थ का साक्षात्कार। स्थितियों या सबधों के मात्र चित्रण से न तो कहानी आधुनिक बनती है और न ही समकालीन। इसके लिए जरूरी है कि चित्रण से आगे बढ़ कर यथार्थ के गहरे और जटिल स्तरों में पैठा जाय और रूढ़ यथार्थवादी ढंग से परे हट कर या किसी आग्रह से मुक्त होकर, आधुनिक व्यक्ति की अस्तित्व-चेतना से सम्बद्ध स्थितियों का बोध कराया जाय। समकालीन कहानियों में जो भयावह यथार्थ व्यक्त है, वह अधिकतर अस्तित्व-सबध की पहचान कराने वाला और उसकी छानबीन करने वाला है। जटिल प्रकृति वाले इस यथार्थ से भीचे टकराये बिना मात्र ही कहानी नहीं बन सकती।

मगान ही मकता है कि समकालीन कहानियों के यथार्थ से सीधे टकराने और रू-व-रू होने की प्रक्रिया क्या है? और यह प्रक्रिया रचनात्मक रूप में किन स्तरों पर उद्घाटित हुई है? इस सबध में पहली बात तो यह है कि समकालीन कहानी में यथार्थ को प्राकृतिक और चित्रित

करने वाली दृष्टि सीधी और सरल न होकर जटिल और बहुआयामी है। इसमें यथार्थ को ग्रहण करने या उमके प्रति प्रतिक्रिया करने वाली किसी व्यवस्थित दृष्टि का अभाव है। दरअसल, हिन्दी कहानी यथार्थ को व्यवस्थित दृष्टि से पकड़ने के परिणामों को भुग्न चुकी है। इसीलिए समकालीन कहानी में ऐसी दृष्टि का प्रायः, निषेध है जो किसी परम्परागत मूल्य-परिपाटी का अंग हो। समकालीन कहानी केवल रचनाशीलता के स्तर पर यथार्थ से जुड़ती हुई अस्तित्व-संवेदना को गहराती है। मार्क्सवादी, मनोवैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय और मूल्यपरक दृष्टियाँ अक्षर आरोपित न रह कर उसकी मानसिकता का अंग बन चुकी हैं।

समकालीन कहानी में यथार्थ के उस पक्ष को उभारा गया है जो मानवीय नियति के भयावह सन्दर्भों में अस्तित्व की दुनियादी समस्याओं से जुड़ा हुआ है। मुक्तिबोध की कहानियाँ, पहली बार, यथाय के इस पक्ष में सीधे टकराती हैं। प्रगतिशील और मनोवैज्ञानिक मताग्रहा में रुढ़िग्रस्त और छोटी हुई मानसिकता का शिकार हुई हिन्दी कहानी को जिन्दगी की वास्तविकताओं के करीब ला कर मुक्तिबोध ने कहानी को अनुभूति का नया आयाम और नया कथा-मुहावरा दिया। कहानी-अरचना की कई खामियाँ और तटस्थ दृष्टि के अभाव के बावजूद, मुक्तिबोध की कहानियाँ सुनिश्चित और बड़े-बड़े फ्रेमों को तोड़ती हैं और एक अन्तरिक वानचौन के आवार पर अस्तित्व की तीखी संवेदनाओं को अभिव्यक्त करती हैं। उनकी कहानियाँ आधुनिक सभ्यता और आधुनिक व्यक्ति की बटुन गहरे में 'स्कीनिंग' करने वाली कहानियाँ हैं। कलॉड इथरली एक ऐसी ही कहानी है। कलॉड इथरली अन्तरात्मा की बेचनी और यातना का प्रतीक या अणु युद्ध का विरोध करने वाली आत्मा की आवाज का दूसरा नाम है। "कलॉड इथरली हमारे यहाँ भले ही देह रूप में न रहे लेकिन आत्मा की जैसी बेचनी रखने वाले लोग तो यहाँ रह ही सकते हैं।" यह कहानी एक साथ कई स्तरों पर अन्तरात्मा और अस्तित्व के संकट को उजागर करती है। मन मस्तिष्क में एक भीतरी पागलखाना है जहाँ उच्च, पवित्र और विद्रोही विचार और भाव पड़े रहते हैं या समझौतावादी पोशाक पहनकर सभ्य और भद्र बन जाते हैं। अन्तरात्मा का पक्ष लेने वाले आधुनिक व्यक्ति के सामने कोई रास्ता नहीं है या हर रास्ता पागलखाने की ओर जाता है। आधुनिक सभ्यता के इस संकट ने आदमी को एक नये संकट के सामने ला खड़ा किया है और वह है आचरण का संकट। इस संकट की अनेक विरोधाभासपूर्ण भयावह परतों को मुक्तिबोध ने अपनी कहानी विषाक्त में उघाड़ा है। मुक्तिबोध की अन्य कहानियों में भी अस्तित्व के ऐसे ही तीखे और ज्वलत प्रश्न हैं। उनकी कहानियों में घटनाओं और प्रसंगों के लिए गुजायश नहीं है। वे स्थितियों को संवेदना की तेज धार से काटते हुए आदम के आदमी की भीतरी पीड़ा और मूलभूत अन्तरिक संकट तक पहुँच जाते हैं।

जीवन के क्रूर यथार्थ के भीतर से उभरी हुई, अस्तित्व सबट के जबरदस्त घाघात देने वाली ऐसी कहानियाँ हिन्दी में बहुत कम लिखी गयी हैं। समकालीन कहानीकारों का एक दल सबधों के जालों को बुनना और तानना रहा है और इसी में अपना महत्त्व मानता रहा है। इन लेखकों की सबधों की कहानियाँ, प्रायः, यथार्थ की ऊपरी सतहों से जुड़ी होने के कारण यथार्थ की भयावहता का कोई गहरा प्रह्लास नहीं करा पाती। ऐसी कहानियों में सत्रथा और स्थितियाँ के विवेचन और व्योदे तो हँ पर सबधों और स्थितियों में निहित अस्तित्व की चुनौतियाँ, प्रायः, अनुपस्थित हैं। रोमांटिक किस्म की सबधों की प्रतिक्रिया कहानियाँ लिखने वाले जानरजन और दूधनाथसिंह इसी लिए जल्दी चूक गए और अपनी ही रचना-रूढ़ियों के शिकंजे में ग्रस्त होकर 'कन्डीशनल' हो गए।

इस से यह आशय नहीं कि सबधों की कहानियाँ अच्छी या विशिष्ट नहीं बन सकती। आखिर सबधों के घरातल पर ही समय की सञ्चाइयाँ रूप ग्रहण करती हैं। यह सही है कि समकालीन कहानी में उनभे हुए पेचीदा सत्रथ सूत्रों के लिए कोई जगह नहीं है, तो भी कहानी के रचना-सत्र में सबधों की सन्दर्भ-भूमिका रहनी ही है। निरर्थकता, सत्रास, अजनबीपन और अक्रेतेपन की बड़ी-बड़ी बातों की जा सकती हैं, लेकिन ये बातें रचनात्मक स्तर पर कितनी प्रामाणिक और प्रासंगिक हैं, इसे सम्बन्धों के सूक्ष्म और आन्तरिक घरातल पर आँखा जा सकता है। सबधों में व्याप्त तनाव, विघटन और जटिलता का चित्रण महत्त्वपूर्ण हो सकता है पर इम चित्रण से कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण है यह बोध कराना कि तनाव, विघटन या जटिलता की संवेदना आज के आदमी की अस्तित्व स्थिति से वहाँ तक जुड़ी हुई है और उसका सर्जनात्मक रूप क्या है? देखना यह है कि यथार्थ के सलीब पर टंगी संवेदना अन्तरात्मा या अस्तित्व के सबट को चिनती गहरा रही है और उजागर कर रही है।

इधर कुछ ऐसी कहानियाँ लिखी गयी हैं जिनमें तनावपूर्ण सबधों का बोध कराया गया है। ये कहानियाँ कभी सबधों की कहानियाँ नहीं होकर, सबधों में भँक रहे प्राधुनिक व्यक्ति के स्वभाव और व्यवहार की कहानियाँ हैं। रमेश बशी की कहानी पिता दर पिता, बावजूद रोमांटिक कथा-सत्कारों के, पीढ़ियों के बीच के फासल और सधर्षणों को उभारती है। इस कहानी में पिता-पुत्र के सम्बन्धों, सबधों नहीं, अमबधों और पीढ़ी दर पीढ़ी रूपान्तरण होते बेहरो और 'आर्ग टाइप' का रचनात्मक स्तर पर बोध कराया गया है। इम कहानी में सबधों की अभिव्यक्ति बौद्धिक या एकेडेमिक स्तर पर न हो करके, संवेदनात्मक स्तर पर है और इममें गुवा पीढ़ी की अराजक स्थिति का (जो उत्तरोत्तर एक जीवन-पद्धति में स्वात्त्व हो रही है) का बोध कराया गया है। रामदत्त मिश्र की कहानियाँ में यद्यपि विपटित सबधों का भावात्मक ढंग के जरिये बोध कराया गया है, तो भी कुछेक कहानियाँ में गाव

शहर की सशान्त चेतना का यथार्थ भी उभरा है जो अस्तित्व-बीडा को गहराता है। चित्रियों के बोध कहानी में निजी और गाँव की परेशानियों के बीच फसे एक ऐसे व्यक्ति का चित्रण है जो 'घर से, गाँव से जुड़ा हुआ है, समझ से नहीं, एक ग्रान्तरिक राग लय से।' शहर में रहते हुए उस पर परिवार की जरूरतों के, गाँव में रह रहे अपने ग्रामीय जनो के और परिस्थितियों के दबाव हैं। ये दबाव भावात्मक सबधों को तनावपूर्ण बना जाते हैं। इस कहानी में सबधा का तनाव और दृढ़ संवेदनात्मक स्तर पर व्यक्त है। यह लेखक की रागात्मक रचना-दृष्टि को सूचित करता है। इस दृष्टि को लेखक के ग्रामीय अनुभव निर्धारित करत है जिनके मूल प्राथमिक बोध से लेखक स्वयं को काट नहीं पाता और उस हृद तक तटस्थ नहीं हो पाता। उनकी कहानियाँ में इसीलिए यथार्थ या रागात्मक पुनः मूजन और एक गहरी सम्पृक्ति का भाव है। इस अर्थ में उन की कहानियों का मूल स्वर समकालीन कथा-बोध से थोड़ा भिन्न भी है और जितना भिन्न है उतना विशिष्ट भी।

यौन-सबधों की जटिलता और उनके बदलाव की स्थितियाँ भी कुछ कहानियों में व्यक्त हुई हैं। इन कहानियाँ में यौन जीवन की विस्फोटक स्थितियों का दबाव बड़ा साफ है। कृष्णप्रलदेव देव की कहानी त्रिकोण, महीपतिह की कहानी गध और सात्वना निगम की कहानी बीतते हुए इस कथन का पुष्ट करती है। त्रिकोण कहानी में पति, पत्नी और प्रेमी का विलुप्त नया त्रिकोण है, क्योंकि प्रत्येक की मन-स्थिति बदली हुई है। सबधों का यह बदला हुआ रंग, अह को खोल को बनाए रखने और उसी में सिमट जाने का है। इस कहानी में सबधा के बदलाव की लेखकीय दृष्टि स्थितियों के यथावत् स्वीकार की है जो चित्रण से आगे नहीं बढ़ पाती। महीपतिह की कहानी गध कोरे चित्रण से आगे बढ़ती है। इस में यौनानुभवा का रचनात्मक और सन्निष्ट रूप मिलता है। यौनपरक विस्फोटक स्थितियाँ सबधों में जो तनाव और हताशा भर देती है, उसका बोध यह कहानी कराती है। तनाव और हताशा बढ़मून सुरक्षा-भाव से टकराते और जूमते हैं और यातना को तीव्र कर जाते हैं। सात्वना निगम की कहानी बीतते हुए में सबधों की पीडा का रोमानी हँग ओवर नहीं है। इस कहानी में लगावहीन सबध या तबलैस संस्र अथवा भावुकताविहीन होन जाने की प्रक्रिया मौजूद है।

समसामयिक यथार्थ केवल वैयक्तिक या केवल सामाजिक नहीं। इसे भीतरी या बाहरी गानों में नहीं बाँटा जा सकता। व्यक्ति और समाज यहाँ परस्पर गुंथे हुए हैं और मानवीय अस्मिता और अस्तित्व को गहराते हैं। यह यथार्थ महानगर की सशटपूर्ण स्थितियों से बना है। समकालीन कहानीकार ने इस यथार्थ को अस्तित्व-स्रष्ट की मानवीय स्थितियों से जोड़ने की कोशिश की है। इन कहानियों के सबध में पहली बात तो यह कि महानगर के जिन सन्दर्भों को लेकर कहानी की नींव रखी गयी है, वे वास्तविक भी हैं या नहीं। अक्सर होता यह है कि लेखक महानगर का

एक 'फेक' या कल्पित सप्ताह रच लेते हैं जिनका महानगर के वास्तविक सन्दर्भों से कोई वास्ता नहीं होता। ऐसी कहानियों में लेखक का स्वार्थ-बोध और ग्राम्य-संस्कार हावी रहता है। शहरी यथार्थ का एहसास कराने के लिए तटस्थ और निर्मम दृष्टि जरूरी है जो नगर-जीवन और नगर-संस्कृति की विविध प्रक्रियाओं की गहरी समझ और बोध पर आधारित हो। शहर में रह रहे व्यक्ति की चेतना पर दोहरे-तिहरे दबाव हैं। समकालीन कहानीकार ने इन दबावों और इन से पैदा हुई विसंगतियों-विडम्बनाओं का बोध अपनी कहानियों के माध्यम से कराया है।

यात्रिकों के भयावह सदर्भों में आदमी अस्तित्व-संकट की लड़ाई में निहत्था ही जूझ रहा है। यह जूझना कहीं भी आरोपित मूल्यों से जुड़ा हुआ नहीं है, तो भी मानवीय अर्थ में जुड़ने की सापेक्षता में यह मूल्यवत्ता का ही एक स्तर प्रतीत होता है। योगेश गुप्त की एक कहानी है एम्ब्लोजर लें। इस कहानी में यत्र-दैत्य के पजे में पड़े आदमी की निरीहता, भय और घुटन का निर्मम चित्रण किया गया है। कारखाने में काम करने वाले मशीनमैन घनश्याम की चेतना पर एक गहरा दबाव है। ऊँचे ऊँचे मकानों से घिरी एक ग्रन्थी गली है जिस में वह रहता है। बाहर निकलने का कोई रास्ता नहीं। 'उसका दम घुटने लगा।' सामने आसमान को छूती इमारतों की एक कतार। पीछे आसमान को छूती हुई इमारतों की कतार।

तो क्या वह बंद है ?

बाहर नहीं जा सकता ?

पर साढ़े छः बजे हैं और कारखाने तो उसे जाना ही है।'

इस कहानी में लेखक ने आज के आदमी की बेवसी, साचारी, यातना और अनिश्चय का वाघ प्रतीकों और विम्बों के सजंजातमक इस्तेमाल द्वारा किया है। 'एक कीकर का पेड़ है। ऊँचा पना। उसके नीचे एक खाट पर तीन जने बंटे हैं। एक दूसरे को तरफ मुंह किये, एक दूसरे को ताकते हुए। तीनों के हाथों में गरवूजों के टुकड़े हैं। वे चाबू से काटे नहीं गए हैं। हाथ में तोड़े गए हैं। खाट के नीचे बहृत सारे बीज और छिलके पड़े हैं।' घनश्याम को लगता है कि ये लोग डाकू हैं। यह विम्ब सारी कहानी में हाँट करता रहता है।

महानगर में रहने वाले व्यक्ति के लिए मृत्यु या मृत्यु भय एक सामान्य अनुभव है। रोज़ एक्सीडेंट होने हैं और लोग मरते हैं। इन दुर्घटनाओं के प्रति शहर का व्यक्ति उपर से उदासीन या असम्भृत प्रतीत होता है। पर उसकी भीतरी चेतना में मृत्यु-भय गहराना रहता है। महीपतिष्ठ की कहानी पारदर्शक में जीवन की भयानक स्थितियों का बोध कराने का प्रयास किया गया है कहानी के 'वह' और उसकी पत्नी भाषी के माध्यम से। कहानी का 'वह' तनाव को बाहरी और भीतरी दोनों स्तरों पर सहता है, पर उसकी तनावपूर्ण मन स्थिति सबधों की जटिलता का गृहगत नहीं कराती। यह घहमास भाषी कराती है। भाषी तनाव में जीती है और तनाव में

सहज हो पाने की सवेदनात्मक प्रक्रिया से गुजरती है। दुर्घटना में किसी की मौत की खबर मुनवर भायी अत्यन्त भयभीत हो जाती है। भयाक्रांत मन स्थिति में वह अपने पति का उसके हाँठों के सान्निध्य से पी जाना चाहती है। यहाँ उसके मानसिक तनाव का विम्ब उभरता है। तूफान के पति तनेजा साहब की एकसीडेंट में मौत की खबर पाकर तो वह धक्का जाती है। तनाव की तीव्रतम स्थिति में वह वेतहाशा अपने हाँठों को उसके हाँठों से रगड़ती है—“अपने दोनों हाँथों से उसने उसका चेहरा जैसे जकड़ लिया था जैसे वह उसका पति नहीं, एक मामूली सा जीव था, जो किसी प्रेत के हाथों दबोच लिया गया था।” जाहिर है मृत्यु-भय का यह बोरा चित्रण न होकर, भयाक्रांत मन-स्थिति में सहज हो पाने की वाँछा लिए है। तनाव में सहज हो पाने की दृष्टि यहाँ रचना के भीतर से उभरी है और अस्तित्व की सही पहचान कराती है। गंगाप्रसाद विमन की कहानी विध्वंस बाहर से भीतर की घोर छायाँ लगाती है। इस कहानी में मृत्यु-भय को सवेदना की अन्तर्दिक्ता के स्तर पर अभिव्यक्त करने की कोशिश की गयी है। यह स्वयं में एक सर्जनात्मक तरीका हो सकता है वहाँ सवेदना खरी और सच्ची हो और रचना विधान में अमूर्त विस्मय की चुस्त फिकरेबाजी न हो। इस कहानी के शुरू में, अन्त में और बीच में, जिस भयानक चिट्ठी का उल्लेख है, वह एक अमूर्त रहस्य ही बनी रहती है। केवल इतना पता चलता है कि युद्ध के दौरान जो भीषण विनाश हुआ उससे कहानी के ‘मैं’ की सवेदन-क्षमता खत्म हो गई। अब उसे घासकित्त और मोह मूर्खता लगती है और राजनीति मनोरंजन से अधिक कुछ नहीं। यह कहानी बाहरी विघटन के समानान्तर भीतरी विघटन का दस्तावेज हो सकती थी यदि मन स्थितियों को सन्दर्भहीन रखकर या घुँघले सन्दर्भ देकर सिनिसिजम की हद तक न ले जाया गया होता। विजयमोहन सिंह अपनी कहानी भीड़ के बाढ़ में अस्तित्व-सकट को पहचानने में अधिक सफल रहे हैं। भीतरी विघटन के बावजूद अपने स्वत्व को पहचानने का एक प्रबल सकेत इस कहानी में है तरह-तरह के मुलम्मों को चढ़ाना हुआ व्यक्ति पाता है कि वह कहीं नहीं है। ‘लोग लगातार चलते जा रहे हैं उसकी पहुँच के बाहर और उसके प्यार से विरक्त।’ सामूहिक हित के तथाकथित मूल्य आदमी के भीतर पाखंड को जन्म देते हैं और वह भीतर से टूट जाता है, अपनी इकाई भी गँवा बैठता है और फिर इकाई की पहचान के लिए जूझता है। यह कहानी निर्वासन या अजनबीपन के चालू मुहावरों का अतिक्रमण करती हुई मानवीय निपटि के ठीक घामने-सामने है।

वेद राही की एक कहानी है हर रोज़। यम्बई जैसे महानगर में जीवन ढोने जैसी चेतना-शून्य स्थितियों को यह कहानी उजागर करती है। साठे रोज़ सुबह साठे आठ बजे बोरानली से ट्रेन में बैठता है, चर्च गेट पर उतरता है, शाम को चर्च गेट से बोरानली की ट्रेन पकड़ता है और घर पहुँचता है। हर रोज़ का यह यात्रिक क्रम उसे भीतर से सोप रहा है। मानवीय करुणा और सहानुभूति उसके लिए निरर्थक हो गए

हैं। निरर्थक हो जाने का यह बोध मानवीय नियति का भयावह साक्षात्कार करता है। साठे देखता है—ट्रेन के दरवाजे पर खड़े, आँसू बन्द किए एक व्यक्ति को जो गाड़ी की तेज गति के साथ भूल रहा है। साठे सोचता है इस तरह से भूलता हुआ वह आदमी किसी समय भी बाहर गिर सकता है। क्यों न बाहर पकड़ कर वह उसे सीट पर धँसा दे। साठे ने आगे बढ़ना चाहा, पर रूक गया, स्थान आया यह तो धम बात है उसकी सोच का रस ही बदल गया। और वह आदमी चलती ट्रेन के दरवाजे के पास भूलता हुआ गिर गया और मर गया। महानगर में सहानुभूतिशून्य होते जान का यह रोज का क्रम है। बुद्धक ग्रन्थ कहानियाँ भी हैं जो मृत्यु-भय का अत्यन्त स्तरो पर उद्घाटन करती हैं जैसे रामकुमार 'अमर' की शक्ति के उस पार और कुलशेष बग्गा की कोमा। पहली कहानी में महानगरीय सवास को अभिव्यक्त करने का प्रयास किया गया है। नगर में राज एक्सप्रेस होते हैं और आदमी का मरना मामूली बात है। इस कहानी में मृत्यु-भय को इस सदस्य में उभारा गया है। जसवत में मानसिक तनाव की स्थिति शुरू से आखिर तक है। 'कितनी अजीब बात है' जसवत ने सोचा, 'इस महार में हर खोज रास्ता नांग रहो है। इसी तरह, चीख-चीख कर और कोई किसी को रास्ता नहीं देता। इस कहानी में जड़ता की हद तक पहुँची हुई निरपेक्ष मद स्थिति का चित्रण किया गया है, पर आत्मीय सम्बन्धों के प्रति भावात्मक रस की गुंजाइश इसमें बनी रही है। कोमा कहानी में सामान्य स्थितियाँ हैं, पर संवेदना का स्वरूप बदला हुआ है। एक और हरी के पिता की मौत का प्रसंग है। हरी और सुनीता सोचते हैं कि उन्हें सेवा का भाँवा नहीं मिला। दूसरी ओर सुनीता का बेटा बीमार है—कुछ दिना से 'कोमा' में है। सुनीता सोचती है 'जो जाना है दो दूर हो जाए'। और कहानी के 'मैं' को लगता है, 'वह भौत इस बीमारी से बम भयानक थी'। इस कथन में मानवीय स्थिति में जुड़ी यथार्थ की नटुता पूरी तरह से उभरती है।

धाम-पास के परिवेशगत यथार्थ को भी समकालीन कहानियों में प्रकट किया गया है। दफनार, बाबू, अमर और नन घनाइय वर्ग से यह परिवेश बना है। इस परिवेश में पाठक का अति-परिचय है। ऐसी कहानियों के सम्बन्ध में यह डर रहता है कि लेखकीय संवेदना मरती-मृत न हो जाए या आत्मतथा अथवा 'केस हिस्ट्री' बन जाए। श्रवणकुमार ने इस जागिर को उठाया है और बाबूद इन्के रिबर्डी कहानियाँ सामान्य प्रसंगों और स्थितियों का लेगा जागा ता बनकर रह गयी हैं, उनकी ज्यादातर कहानियाँ में चित्र-परिचय परिवेश सन्नतमक मूलायन या सवा है जैसे विशेष, गिट, बबुइर चमडो पर जमता मोम आदि कहानियों में। इन कहानियों में धाम-पास के परिवेश के यथार्थ की तल्ली पूरी तरह से उभरी है। ये यथार्थ के प्रति गम्भीर प्रतिनिधता की कहानियाँ हैं। ऐसी ही प्रतिनिधता समन्त गुप्त की तथागत कहानी में भी है। अर्थ-तन्त्र के दायर तने माँस में रहे साधारण आदमी की परेशानी और द्रष्टृ का चित्रण इस कहानी में है। पर छाड़ कर उपल का सने जाना आखिर किम और

सकेत करता है ? अपनी तरह से जीने की छूट और अपनी तरह से जीने की पद्धति का चुनाव क्या एक साधारण व्यक्ति के हाथ में है ? वह तो रोजमर्रा की ज़रूरतों को जुटाता हुआ ही मर-सप जाता है। इन कहानियों में यथार्थ को पूरी गम्भीरता से ग्रहण किया गया है जब कि खीन्द्र बालिया की कहानियों में यथार्थ को मञ्जाकिया कोण से देखने की प्रवृत्ति है जिससे उनकी अधिकतर कहानियाँ सामान्य स्थितियों का सरलीकरण कर उनका मखोल उडाती हैं और यथार्थ को केवल ऊपरी परतों को टोहती हैं।

इधर कुछ ऐसी कथा-प्रवृत्तियाँ भी नज़र आ रही हैं जो युग-जीवन के यथार्थ से माफ़ान्त (माब्सेड) प्रतीत होनी हैं। ऐसी कहानियों में यथार्थ का नहीं, यथार्थ की मुद्राओं और विवृतियों का कथन है। सिद्धेश की मन मत्स्यगन्ध, फोडा, लाश, और अहसास आदि कहानियों में अर्थहीनता का कोरा चित्रण है और यह चित्रण मानसिक निरोहता की हद तक पहुँचा हुआ है। इनमें अर्थहीनता का सवेदनात्मक घरातल वही नहीं है। सच तो यह है कि सिद्धेश के पास शहरी जीवन के तनावों और दबावों को अभिव्यक्त करने वाली भाषा नहीं है। भाषागत असमर्थता की वजह से उनकी कोई भी कहानी स्थितियाँ और सम्बन्धों की वास्तविक अर्थहीनता और तन्त्रित बहुव्ययपन, ढाग, सहानुभूति-शून्यता का कोई गहरा बोध नहीं जगा पाती है। ये कहानियाँ सम्बन्धों के या मानवीय स्थिति के यथार्थ की कहानियाँ न होकर यथार्थ के 'भ्रमों की कहानियाँ बन गयी हैं। अशोक अग्रवाल ने अवश्य ही व्यर्थता-बोध स्थितियों का डिस्टॉर्शन की टेक्नीक में अहसास कराने की कोशिश की है। उनकी कहानी टुकड़े-टुकड़े में निहायन मामूली जीवन-स्थितियों और प्रसंगों को अलग-अलग टुकड़ों में रखकर एन्सिडिटी का बोध कराया गया है।

राजनीतिक सन्दर्भ समसामयिक यथार्थ का एक अपरिहार्य अंग है। यह मानवीय नियति को गहराने वाला एक क्रम सन्दर्भ है। राजनीतिक सन्दर्भ को भयावहता का बोध बहुत कम कहानियों में हुआ है। दूधनाथ सिंह ने अपनी कहानियों में इस सन्दर्भ को लिया तो है पर अमूर्त प्रकार के सरलीकरण का गिकार हो जाने से इस सन्दर्भ का कोई यथार्थ विम्व के प्रस्तुत नहीं कर सके हैं। देशप्यापी 'कँचास' का यथार्थ विम्व हिमांगु जोशी की कहानी जो घटित हुआ है में उभरता है, फँटेसी के शिल्प और भाषा की जबरदस्त अमूर्तता द्वारा। गिरिराज किशोर की कहानियों में राजनीतिक बोध मानवीय स्थितियों के साक्षात्कार के अंग रूप में अभिव्यक्त हुआ है। पेपरबेट एक ऐसी ही कहानी है जिसमें राजनीतिक दुष्चक्र में अन्तरात्मा के धुटने और टूटने की अत्यन्त सहज अभिव्यक्ति है। अलग अलग बूढ़ के दो आदमी कहानी में व्यवस्था और राजनीति के सदर्भों में व्यक्ति की विघटित और विडम्बनापूर्ण स्थिति का चित्रण है। गिरिराज किशोर की भाषा का मुहावरा अमूर्त या काव्यात्मक या तनावपूर्ण न हो कर ठेठ, सोचा और सर्जनात्मक है।

समकालीन कहानी सम्बन्धों और मानवीय स्थितियों के यथार्थ को किसी पूर्व-निर्धारित या सुनिश्चित अर्थ में ग्रहण नहीं करती। इसके लिए यथार्थ न कोई पैटर्न है न फ्रेम और न फार्मुला। समसामयिक यथार्थ एक जटिल, सन्नमित और सन्निवृत्त प्रक्रिया है जिसका कोई एक या अन्तिम रूप नहीं है। यह यथार्थ न यथार्थवादी किस्म का है और न मनोवैज्ञानिक ढंग का। यह अपने मूल अर्थ में अस्तित्व स्रष्ट से जूझने वाला यथार्थ है। समकालीन कहानी दृष्टियों के मोहजाल से उबर कर, कवचहीन हो कर, यथार्थ के सलीब पर टग अस्तित्व-शोध को विविध स्तरों पर अनेक कोणों से पकड़ने और अभिव्यक्त करने का प्रयास कर रही है।



मानव-स्थितियाँ और समकालीन कथा-बोध

समकालीन कहानी में मानव स्थितियों का चित्रण करने की ओर लेखकों की प्रवृत्ति अधिकाधिक बढ़ती गई है। आकस्मिक बह कर इसके महत्त्व को नकारा नहीं जा सकता। साहित्यिक क्षेत्र में किसी बड़ रदबोवदल या नए प्रवर्तन के पीछे ऐतिहासिक दबाव रहते ही है। एव काल सड़ म व्याप्त ऐतिहासिक चेतना रचना में सीधे प्रतिफलित नहीं होती, धीरे-धीरे वहाँ सिमट जाती है और अपना पाँव जमा लेती है। हर नयी साहित्यिक प्रवृत्ति ऐतिहासिक ग्रंथ में अपनी सगति और प्रासंगिकता लिए रहती है या उसकी तलाश करती है। इधर, समकालीन कहानी में मानव स्थितियों के उद्घाटन की ओर जो अभिरुचि बढ़ी है, उसका यहाँ की ऐतिहासिक सच्चाइयों से सीधा सरोकार है। इसे सार्त्र या कामू का जादू बह कर झुठलाया या टाला नहीं जा सकता।

इससे इकार नहीं कि स्थितियाँ पहले भी थी, पर स्थितियों को मनुष्य की सही हालत के सदृश में न रख कर उन पर 'रहस्य' का खोल उदा दिया जाता था या बल्पना-लोक में उड़ान भरने की मुविधा ले ली जाती थी या स्थितियों को आदर्शस्थित परिणतियों की ओर या स्थूल सामाजिक समस्याओं के घेरे में धकेल दिया जाता था। छायावादी कविता हो या तत्कालीन कथा-साहित्य, इनमें मूल समस्याओं से सीधे-सीधे टकराहट से बचने या बतराने की प्रवृत्ति थी। प्रेमचन्द की *इफन मोर फूल की रात* कहानियाँ अवश्य धपवाद बही जा सकती हैं जिन में स्थितियों का सामान्य चित्रण या आदर्शोक्ति न हो करके, स्थितियों के यथार्थ का घिनौना रूप उभरा है। स्थितियों को

यहाँ न तो समस्याओं के रूप में उठाया गया है और न ही उन्हें किन्हीं निष्पत्तियों से जोड़ा गया है। प्रेमचन्द के बाद के कथा साहित्य में सामाजिक प्रतिबन्धना का नारा चाहे कितना बुलन्द हुआ हो पर सामाजिक यथार्थ को तिलमिला देने वाली मानव स्थितियों का दृश्य में अभाव ही है। तथ्याव्यक्त प्रगतिवादी कहानियों का अर्थ और आशय हट और सुनिश्चित होने के कारण, ये कहानियाँ मानव-स्थितियों को उभार पाने में अक्षम रही। इस बीच अज्ञेय (हर रोज), मुक्ति-बोध (बल्लोड इथरली) और रागेय राघव (गूमे) की कुछ ऐसी कहानियाँ अक्सर आईं जो नए परिणाम में मनुष्य की बदलती हुई स्थिति को संवेदनात्मक स्तर पर व्यक्त करती थी। इसके अनन्तर 'नयी कहानी' में 'अनुभूति की प्रामाणिकता' और 'भोगे हुए यथार्थ की बात जिस रूप में उठ आई गई, उसमें स्थितियों की बौद्धिक समझ और पकड़ ढीली पड़ गई और कहानियों में अज्ञान स्थितियों की भरमार हो गई।

वास्तव में, हिन्दी साहित्य में आधुनिकता के उदय के साथ ही मानव स्थितियों को समझने की प्रक्रिया प्रारम्भ हुई। इस में सन्देह नहीं कि इस प्रक्रिया की गति बहुत धीमी रही। इसका कारण था हमारा राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक परिस्थितियाँ जो बार-बार भुलावे में डालती रही और हम मोह भग की स्थिति से एक इंच नीचे खड़े एक झटके का इंतजार करते रहे। सानवें दशक के शुरू होते ही हम भरपूर झटका मिला और हम ने पाया कि हम परिवर्तित युग-चेतना की गिरफ्त में हैं। यही संपूर्ण मोहभग से हमारा प्रथम साक्षात्कार हुआ और समय की निर्भ्रम सन्बाइयो के सदर्थ में मानव निपटि की कृता और भयावहता हमारे सामने प्रत्यक्ष होने लगी।

इस साक्षात्कार के सम्मुख पहने तो हम भौचकने और स्तब्ध रह गए। फिर, परकटे पक्षी की तरह निःमृदाय में भीतर ही भीतर पडपडते रहे और अब उगी पक्षी को हम अपनी चेतना में लट्टू नूतान महसूस कर रहे हैं। मानव-स्थितियों का यह तत्त्व पहला सानवें दशक की कहानियों का केन्द्रीय बोध है।

सवाल यह है कि समकालीन कहानी में यह बोध किस रूप में अभिव्यक्त है? स्थितियों की गहरी और तीव्र संवेदना होना एक बात है, पर उन्हें रचना के विविध स्तरों पर, कथा-सरचना व मस्तिष्क अंग के रूप में मूर्जित करना संबंधी दूरी। यह बात अब तक स्पष्ट हो चुकी है कि समकालीन कहानी में स्थितियों के यथार्थ को पकड़ने की कोई तयशुदा दृष्टि नहीं है। व्यवस्थित दृष्टि को अपनाते में जो भयंकर परिणाम निकल गरात हैं उन्हें हिन्दी कहानी (और कविता भी) प्रगतिवादी प्रान्दोवन के दौरान भुगत चुकी है। इसीलिए समकालीन कहानी-लेखक हट यथार्थवादी ढर्रे से घबरा हट कर, मानव स्थितियों के यथार्थ में जुटना है जहाँ वादग्रस्त दृष्टियों के बबल गल कर उतर जाते हैं और वह सीधे मानव-

स्थितियों से कृति को बुनाई में जुटाता है और अपनी रचनाप्रमिता को पहचान करता है। ये मानव-स्थितियाँ कही सामाजिक-राजनीतिक यथार्थ के ठोस सदमों से जुड़ी हैं तो कही वैयक्तिक यथार्थ के गहरे आन्तरिक स्तरों से। फणीश्वरनाथ 'रेणु' की कहानी रेखाएँ वृत्तचक्र इस सम्बन्ध में देवी जा सकती है। इसमें यथार्थ को, उसकी पूरी जटिलता और उलझनों के माथ पकड़ने और वाह्य परिवेश से उस को टकराहट व्यजित करने की अपूर्व क्षमता है। महत्त्व की वान यह है कि वे इस व्यञ्जना को कहानी की सरचना में ही मूँघते हैं और चनना प्रवाह सैली और स्वप्न-शिल्प द्वारा अन्तर-बाह्य यथार्थ का रेखा-रेखा उधेड़ते चलते हैं। इस कहानी में अह के विसर्जन का नहीं, अह की सूक्ष्मता परतों को उघाड़ कर, बाहरी दुनिया से उसका रिश्ता कायम किया गया है। आपरेसन के बाद के १० घटों में अवचेतन मन के व्यापार बितने नगे होकर सामने आते हैं, इसे लेखक ने चेतना प्रवाह और स्वप्न-बद्धति के माध्यम से अभिव्यक्त किया है और बाहरी वास्तविकता की क्षोभसता की ओर संकेत किया है। यह संकेत कही-वही बड़ा उग्र और आक्रोश-पूर्ण है 'नही नही, मैं कोई कसूर कबूल नहीं कर रहा। मेरा मतलब है, मैंने कोई कसूर किया ही नहीं। इस दुनिया, अर्थात् इस विशाल बेधालय में मैं ही सबसे बड़ा पुण्यात्मा हूँ, क्योंकि मैं ही इसे समाप्त करना चाहता हूँ—ध्वंस'। यह कहानी ऊपरी तौर पर देखने से 'आटो-राइटिंग' लगती है पर यह 'आटो-राइटिंग' नहीं है क्योंकि इसमें आत्म-लोप की नहीं आत्म विडम्बना की दात परत-दर-परत सुलती चलती है और फिर बाहरी दुनिया के साथ इसका रिश्ता जुड़ता चलता है।

बमलेश्वर मानव निवृत्ति के प्रश्न को ठोस सामाजिक, राजनीतिक सदम में उठाते हैं। उनकी कहानी साश राजनीतिक स्थिति के ठहराव का व्यंग और विडम्बना के लहजे में कौशलपूर्ण ढंग से चित्रण करती हुई मौजूदा मानव-विरोधी राजनीतिक यथास्थिति की ओर इशारा करती है। राजनीतिक स्तर पर आयोजित मोर्चों, विरोध और आक्रोश के नारे, आम आदमी के सदम में येहूदे प्रमाणित होते हैं—“सारा शहर सन्न रह गया। गनीमन थी कि इतने बड़े ह्रादने में सिर्फ एक लास गिरी थी। वह लास भी बिल्कुल सालिम थी। उसके न माली लगी थी, न वह कही से धापल थी।” पुलिस के अनुसार यह विरोधी नेता कानिलाल की लास है और कानिलाल का कहना है कि यह मुख्यमन्त्री की लास है और मुख्यमन्त्री का कहना है 'यह मेरी नहीं है।' दरअसल, क्रूर राजनीतिक परिवेश से जुड़े हुए वह आम आदमी की लास है। नि सन्देह, यह एक स्थिति का कलात्मक वयान है। पर, क्या इतना काफी है? कहानी की सरचना के संकेतधर्मी होने के बावजूद इसमें सम-सामयिक आदमी के निजत्व की तलाश की ओर संकेत क्यों नहीं है? राजनीतिक रगत की कहानियों के सदम में यह और भी जहरी है कि उनमें लेखक राजनीतिक सदम की गहरी समझ और पहचान का सबूत दें और तल्ल राजनीतिक-बोध को

नितमिला देने वाल विचार-तंत्र से सशुक्त कर मानव-नियति के पक्ष को उजागर करें। पर, प्रकसर ऐसा हो नहीं पाता और तात्कालिक दृष्टि चीजा को उनकी सही शकल और मदभं नहीं पाने देती। कुछेक लेखन जैसे भीष्म साहनी और गिरिराज किशोर तात्कालिक उत्तेजना से मुक्त होकर, राजनीति स सम्बद्ध मानवीय पक्ष को उभार सक है। भीष्म साहनी की कहानी मौका परस्त में राजनीतिक नेताप्रा के पाखण्ड और घूतता को बडी बेबाकी और कूरता स उजागर किया गया है। मौत का भी अपने हक म इस्तेमाल करने के बौशल म निपुण वे उन लडको से भी ज्यादा मौकापरस्त, चालाक और घूर्त हैं जो बूचडखाने म ल जाई जाती हुई निरीह वकरियां का दूष दुहते हैं। शुभ और श्रन्त म बूचडखाने के प्रसंग की व्यजना कहानी को सबेदना के अनेक अर्थ-स्तरा पर खोलनी चलती है। इसी तरह रवीन्द्र कालिप्रा की कहानी काला रजिस्टर एक निर्मम व्यवस्था के मदभ में मानवीय स्थिति का दस्तावज है। यह दपतरी बाबुघो के प्रापसी सम्बन्धो का ही रेखांकन नहीं है। इसम दम घोट्टु व्यवस्था म व्यक्तिया के निरीह और लाचार होते जान की सबेदनात्मक प्रक्रिया बृहत्तर सदभों की अनुगूंजो सहित, उपस्थित है।

राजनीति और व्यवस्था क अलावा युद्ध के ज्वलत सदभं भी प्राधुनिक प्रादमी को जटिल मन स्थिति और यातना से जुडे हुए है। मशीपसिंह की कहानी युद्धमन युद्धप्रस्त मन स्थिति का उजागर करने वाली कहानी है। युद्ध का श्रातक यहा मानसिक स्तरा पर सक्रमित हाता है। युद्ध को यहा एक समस्या क रूप में नहीं एक स्थिति के रूप म प्रस्तुत किया गया है। यह स्थिति कोहली साहब द्वारा स्वत वरण की गई है जो इसे मानव स्थिति के दर्जे तक पहुँचाती है। सबेदना प्रकट करता एक-एक चेहरा उसे बडा घृणित-मा सयना है। इसीलिए व उम प्रागत में जो सिर्फ उनका है एकमात्र उनका, उसमें वे किसी की हिस्सेदारी नहीं चाहत यदि मेरे किसी बच्चे या सम्बन्धी को शहीदी मिनी तो उसका सुप्य मा दु ए सिर्फ मेरा होगा। उसे मैं प्रकेला भोगूगा, किसी के साथ मिल कर नहीं।' इम कहानी म युद्ध के श्रातक से पैदा हुई मन स्थिति का, बिना भाबुक हुए, बोध करा दिया गया है।

मानव स्थिति का उजागर करने वाला बोध अपने मूल रूप म महानगरीय है। महानगर के जीवन के उलभे हुए परिवेश म मनुष्य की यत्रणा, भय, अकेलपन और व्यथता का अहमाम जितना तीव्र और गहन है उतना गांव के परिवेश में नहीं, हालांकि गांव और शहर की मशान्त चेतना का गहरा सबेदनात्मा बोध श्पर की कई कहानिया म हुआ है। महानगरीय तनाव और यातना का, अकेलपन और व्यथता का एहमाम एकायामी न होकर, बहुविध और जटिल होता है।

महानगर के जीवन में दुर्घटना का होना एक सामान्य स्थिति है। इन का इधर की कहानियों में श्रौसत चित्रण भी हुआ है और जटिल अनुभव के रूप में भी इस का बोध कराया गया है। सुदर्शन खोपडा की कहानी सडक-दुर्घटना की सरचना जटिल है। बाह्य दुर्घटनाओं की भयानकता के साथ-साथ यहाँ भीतरी दुर्घटना भी पूरी क्रूरता से उभरती है : 'मुझे ठीक याद है कि उसे प्वाइडिटिड बूट से ठोकरें मारते समय मैं बराबर यही समझे जा रहा था कि अपने ही अपमानित आपे को पीट रहा हूँ। . . मैं . . . आखिर क्योंकर मान लूँ कि मैं अपने ही बटे को जान से मारना चाहता था ? आखिर मैं उस का वाप हूँ। उस का मेरा खून का रिस्ता ठहरा। नाखूनो से भला मास जुदा हो सकता है। इस कहानी में मनुष्य की यातना के एक गहरे मानसिक स्तर को उभारा गया है। जितेन्द्र भाटिया की कहानी एक आदमी का शहर में शहरी जीवन के प्रकल्पन की संवेदना व्यक्त है। लेखक ने इस संवेदना को शहर की अनेक स्थितियों और प्रसंगों में रख कर अभिव्यक्त किया है। शहर कहानी की मूल संवेदना को व्यक्त करता हुआ कहता है 'यही कि हर इंसान अन्ततः अकेला है - कि आखिरकार हर चीज का सदा अपने-आप पर समाप्त होता है।' ये स्थितियाँ कोई प्रजूवा नहीं हैं, ये हमारे समसामयिक सप्ताह की, रोजमर्रा की स्थितियाँ हैं जिन्हें इस कहानी में अभिव्यक्त किया गया है। जगदीश चतुर्वेदी की कहानी आस भयाक्रान्त मानवीय स्थिति को, नितान्त वैयक्तिक सदर्भ में उभारती है। कहानी का 'वह' आपरेसन के लिए अस्पताल में दाखिल है। बल उसका आपरेसन होने वाला है और आज की रात उसने एक कसमकस में गुजारनी है। उसे नींद नहीं आ रही। पिता और नर्स के प्रसंग में वह हल्की फुलकी प्रतिक्रियाएँ व्यक्त करता है। तभी उसे लगता है खिड़की पर झुकी पीपल की टहनियों पर एक नर ककाल लटक रहा है। रात में वह देखना है कि चार आदमी कई जगह से चिपड़े हुए मास के एक लोथड़े को बिस्तर पर लिटा रहे हैं - और आसन्न मृत्यु की दृश्यां में उसे नींद आने लगती है। यह वैयक्तिक यथार्थ के घरातल पर, भीतर घुमडते भय का बोध कराने वाली कहानी है।

मानव-स्थितियों को सोचें मूल्य घरातल पर अभिव्यक्त करने की भी कोशिश की गई है। आज के मनुष्य की मूल्यरहिता का आभास देने वाली मन स्थिति—उसे एक अमानवीय सिकजे में बसती जानी है। अन्ततः मूल्यशून्यता जीवन के नकार की स्थिति है जो मनुष्य के दिशाबोध के लिए धातक है। अशोक अग्रवाल की कहानी 'उस का खेल' एक फँटसी है पर कहानी के अंत की पंक्तियाँ मानव स्थितियों की मौजूदा हालत को मूल्यों के परिप्रेक्ष्य में उठाती हैं—'और मैं जाना कि मेरा वह दिशाबोध उसका खेल था। शून्य की लड़ियाँ पिरोने हुए मैं सब शून्य ही रह जाने के लिए अभिसप्त था।'

समकालीन कहानी में मानव-स्थितियों का जिस रूप में चित्रण हुआ है, क्या उसे प्रतिनिधित्वपूर्ण या प्रामाणिक कह सकते हैं ? ऐसा दावा रायद नहीं किया जा सकता । कहानी हो या कविता या साहित्य की अन्य कोई विधा, समसामयिक स्थितियों का उसका लेखा-जोखा, अपने माध्यमों की विशिष्टता के कारण, गहरा और जटिल होता है, संपूर्णत प्रतिनिधित्वपूर्ण और अतिम नहीं । रचनाकार के लिए स्थितियों का महत्व आकड़ों से बढ़ कर एक माहौल के रूप में है जिसे वह एक सदर्भ (संभव हो तो शकल भी) देता है । समकालीन कहानीकार इस से अदिक का दावा नहीं कर सकता ।



विसंगति और विडम्बना : एक अराजक होता हुआ कथा-संसार

व्यक्ति जब 'अपने सामने नग्नप्राय' खड़ा हो तो वह अपनी स्थिति के लिए अपने से इतर किसी अन्य को जिम्मेदार नहीं ठहराता, उसकी कापती हुई क्रुद्ध उँगली उठते-उठते रुक जाती है, क्योंकि वह अपने सामने आइनों की एक दीवार खड़ी पाता है जिसमें उसके अपने ही विसंगतिपो-भरे, विरोधाभासपूर्ण, बेडगें और विकलाग अवस्र उभरते हैं। उस के लिए अपने अदर के भयावह यथार्थ से बड़ा और कोई यथार्थ नहीं होता। वह सत्ता या व्यवस्था के प्रति न घृणा उंडेलना है, न परिवेश की विसंगतियों की शिकायत करता है। उसके लिए प्रामाणिक है परिवेशगत बोध जिसकी पहचान वह गहरे आत्मिक धरानल पर करता है और जो उसे सताता है, निलमिला देता है और अनजंगत में उथल-पुथल मचा देता है।

कृष्णबलदेव वैद की कहानियों में (कहानी संग्रह : दूसरे किनारे से, राधाकृष्ण प्रकाशन) इस व्यक्ति को उसकी संपूर्ण जटिलता में पकड़ने-समझने और उसके बोध को अभिव्यक्त करने की चेष्टा की गई है। ये बाहरी सन्दर्भों की अपेक्षा भीतरी सन्दर्भों में चरितार्थ होने वाली कहानियाँ हैं। यह 'भीतर' 'बाहर' का प्रतिफल नहीं, न ही उसकी प्रतिक्रिया। यहाँ समूचा बाहर भीतर स्थानांतरित हो गया है जिससे उसकी एक अलग अतसंज्ञा बनती है और एक आन्तरिक तर्क संगति भी। इसमें परिवेश को नकारने या चुनौती देने का अंदाज न हो करके, परिवेश को एक सवेदनात्मक शक्ति देने और उसे आन्तरिक स्तरों पर सृजित करने की कोशिश भूलकती है। यह कोशिश रचनात्मक अपेक्षाओं की दृष्टि से कितनी सफल है या असफल,

कलात्मक है या यकलात्मक, इसे कुछेक कहानियों के आधार पर परखा जा सकता है। उदाहरण के तौर पर उनकी एक कहानी रात लें। सभी कुछ विसर्गति और विडम्बना की स्थिति में है। अपने निजत्व की पहचान गवा चुके और उसके लिए छटपटाने वाले आदमी की स्थिति यह है 'मेरे पैर मुझ से दूर होते जा रहे हैं। मेरा मुंह चिड़ान है और फिर उसी तरफ (वीराने की ओर) फुदकते हुए बढ़ जाते हैं।' इस कहानी में लेखक ने मानव-प्रवृत्ति की विडम्बना का एहसास कराने वाली विमर्गनिपूर्ण स्थितियों का विस्तारण की टेबनीज में बोध कराया है। तमाम मौजूदा स्थितियाँ गडडमड्ड है—बमरा प्लेटफार्म में बदल जाता है और 'वीराना प्लेटफार्म की जगह ले लेता है। 'बहा जा रहे हो?' की अनुगूँज कहानी की मूल्यमय छटपटाहट से जोड़ देती है 'शायद सब मर चुके हैं। बस मैं ही बचा रह गया हूँ। मैं और यह मरा हुआ जानवर जिसरी साक्ष में न जाने कहाँ-कहाँ डोता फिहंगा। घर भी बचन है। नहीं, बचन भी मर चुका है। मैं मुस्कराता हूँ, चिल्लाता हूँ। यह वैयक्तिक घरातल पर मानव-नियति की तेज और तीखी अभिव्यक्ति है। क्या यहाँ नियति का कोई ठोस वाह्य संदर्भ है? यहाँ तो घबेरे में, अर्थार्थ में लिपटा हुआ एक मकान है जिसमें कुछ छायाएँ इधर से उधर, उधर से इधर मँडरा रही हैं। कहानी का 'मैं' इन छायाओं को भस्म कर देना चाहता है। पहले वह उन के प्रति आश्रामक हो उठता है, फिर उनसे बच निकलना चाहता है और अंत में उसे महसूस होता है कि बीड़ो और व्यक्तियों के प्रति आश्रामक रवैया व्यर्थ ही नहीं, आसमपाती भी है। इन छायाओं की कोई ठोस उपस्थिति कहानी में नहीं है। इन कहानियों में भीतर धराजक होते हुए भी संसार की प्रमूर्त उत्कट अभिव्यक्ति है।

इस सग्रह की अधिबन्धन कहानियाँ ऐसी हैं—जो यौन-सम्बन्धों के आधार पर जटिल अनुभवों को संप्रेषित करती हैं। ऐसी कहानियाँ हैं—त्रिकोण, सब कुछ नहीं और नीला घँघेरा। इनमें संवसगत स्थितियों को एक संवधा भिन्न कोण से देखा गया है और नई प्राधुनिक दृष्टि के अंतर्गत उनका बोध कराया गया है। संवस यहाँ बदनी हुई मानसिकता के प्रतीक रूप में आया है। त्रिकोण कहानी लें। इसमें पति-पत्नी और प्रेमिका का त्रिकुल नया त्रिकोण है। प्रत्येक की मन स्थिति बदली हुई है। यौन-सम्बन्धों का यह बदला हुआ रूप ग्रह की खोल को बनाए रखने और उसमें सिपट जाने का है। लेखक ने यौन-सम्बन्धों की मौजूदा स्थितियों को मानसिक द्वंदों के स्तर पर अभिव्यक्त किया गया है। यौन-स्थितियाँ जटिल अन्तरण रूपों और यातनाओं से जुड़ जाती हैं उनकी कहानी सब कुछ नहीं में। एक और पति से प्रलग हुई औरत है तो दूसरी और पत्नी से प्रलग पड़ा हुआ पुरुष है। दोनों के बच्चे भी हैं। वे उन स्थितियों को बखूबी जानते हैं जो उन्हें कोई विकल्प या रास्ता नहीं देती। औरत कहती है 'मैं तोटना नहीं चाहती, पर्याप्त और भी तोटना, क्योंकि और कोई रास्ता नहीं।' इस मजबूरी को दोनों जानते हैं कि दोबारा कुछ भी पुनः नहीं किया जा सकता। वे जान चुके हैं कि सभी सम्बन्धों की संभावनाएँ एक ही होती हैं। यहाँ यौन-

सम्बन्धों का नहीं, यौन-सम्बन्धों के दौरान पैदा हो जाने वाली उस मनोवृत्ति का महत्त्व है जो घादमी को अनेला, आत्मपराया और पीड़ित बना जाती है। कहानी के परम्परागत चोखटे को, शैली शिल्प के स्तर पर तोड़ कर लेखक ने इस अनुभव को अभिव्यक्त किया है। नीला अंधेरा का काव्य भी औरत-मर्द के रिश्तों में व्याप्त हो जाने वाली दूरी ही है। लेखक ने इन रिश्तों में सिमट आए अकेलेपन, भय और जड़ता को इस कहानी में उभारा है। अक्सर जैसी एकाध कहानी को छोड़ दें तो इस सग्रह की यौन सम्बन्धों की कहानियाँ, सम्बन्धों की जटिलताओं का एहसास कराने वाली हैं।

पारिवारिक तनाव या टूटन की कहानी है ऋण जिस का चित्रण लेखक न विसर्गता से किया है। भूल, अवरस और अलाप इस सग्रह की निहायत मामूली कहानियाँ हैं।

कृष्णवलदेव बंद की अधिकांश कहानियाँ आत्मालाप और सवोधन की शैली में हैं। यह, तत्त्वतः, स्वयं को सम्बोधित बातचीत है। इसका तवर तत्त्व और पैना है और भीतरी विपटन को उभार पाने में सफल है। ध्यान देने की बात यह है कि आत्मालाप और आत्मसम्बोधन की शैली में रचित होने के बावजूद ये कहानियाँ आत्म-केन्द्रित नहीं हैं। इनके बीचों-बीच अन्तर्मन चलता रहता है जिसके माध्यम से लेखक भीतरी कोहराम को शब्दबद्ध करता गया है।

अभिव्यक्ति के इस तरीके में बाहरी परिवेश और सदभं महत्त्वहीन या घुघले रह जाते हैं और तीव्र आंतरिक उन्मेष में कहानी का तन छिन्न-भिन्न हो जाता है। महीपसिंह अपनी कहानियों में परिवेश और आंतरिकता में सन्तुलन बनाए रखने की कोशिश करते हैं। उनकी कहानियों में (कहानी-सग्रह घिराव राजपाल एण्ड सज) जीवन के सूक्ष्म पहलू और वास्तविक सदभं हैं। वे उलझी हुई पेचीदा मन स्थितियों को उठाने हैं, कभी-कभी उन्हें गहरे मानवीय अभिप्रायों से जोड़ भी देते हैं। महानगर जीवन की विसर्गनियों और तनावों के बीच जी रहे पात्रों की दुहरी मानसिकता का बोध उनकी कहानियाँ कराती हैं। इनमें जहाँ अहंकेन्द्रित और कुठाग्रस्त पात्र हैं वहाँ भयात्रात और 'हिपोक्रेट' पात्र भी हैं। इन पात्रों के जरिये आज की जटिल और तनाव-पूर्ण मन स्थितियों और द्वंद्वपूर्ण मानसिक दशाओं को, सम्बन्धों के आधार-फलक पर चित्रित किया गया है। उनकी दृष्टि सम्बन्धों के चित्रण तक नहीं रुकती बल्कि उस घादमी को टोहने और पहचानने का प्रयत्न करती है जो तमाम सम्बन्धों के बीचों-बीच बिछा हुआ है।

इस सग्रह की कहानियों में सम्बन्धों का तनाव ही नहीं, तनाव में सहज हो पाने की दृष्टि भी व्याप्त है। यह दृष्टि कहीं आरोपित है और कहीं रचना का अवि-भिन्न अंग, इसे परखने के लिए हम तीन कहानियाँ लेते हैं—पारदर्शक, घिराव और कीस। इनमें सम्बन्धों के तनाव को अलग-अलग स्तरों पर उठाया गया है। पारदर्शक कहानी में जीवन की भयाक्रांत स्थितियों का बोध कराने का प्रयास किया गया है।

कहानी का 'बह' तनाव को बाहरी और भीतरी दोनों स्तरों पर सहता है। पर उसकी तनावपूर्ण मन स्थितियाँ सम्बन्धों की जटिलता का एहसास नहीं कराती। यह प्रहसास भाषी करानी है। वह तनाव में सहज हो पाने के लिए स्वयं से जुझती है। तनाव में सहज हा पान की दृष्टि यहाँ रचना के भीतर से उभरी है। अतः रचना का आवय-विक्रम प्रग है। इसके विपरीत धिराव कहानी में मूल सवेदना रचना स्तर पर व्यक्त न हो कर सरलीकरण का शिकार हो गई है। इसमें भी सम्बन्धों के तनावपूर्ण होते जान की अभिव्यक्ति है। शिम्मी भीतर के तनाव और अज्ञान से पीड़ित है। अमर उम बुरी तरह स घेर हुए हैं। लेकिन उसे यह तीव्र एहसास है कि यह धिराव अमर की तरफ से नहीं, उसके मन का ही है। इस मूल मन स्थिति के चित्रण के साथ-साथ इस कहानी की सरचना में एक अन्य घटना का भी संयोजन किया गया है जो बाहरी धिराव या अज्ञान के स्थूल रूप की ओर इशारा करता है। लेकिन, लगता है कहानी की बुनावट में इस घटना के धियान के लिए कोई गुंजाइश न थी। सम्बन्धों के तनाव का एक अन्य स्तर कील कहानी में है। इसमें मनोप्रतियों के शिकरे से उबरने की छपटाहट का वाच कराया गया है। कहानी में मोना और उसके डैडी जटिल चरित्र मान पात्र है। मोना के चरित्र की जटिलता का कारण उसके डैडी हैं जो उससे कहते रहते हैं कि वह असाधारण है। डैडी उसे असाधारणता का खोन इसलिए घोड़ते हैं कि वह किसी लड़के को पसंद करने की मन स्थिति में आ ही न सके। मोना इस प्रिय स मुक्त हाकर जीना चाहती है और इसकी गिरफ्त से वह तब छूटती है जब उसे एहसास होता है कि उसके व्यक्तित्व में कोई खास बात नहीं। कील एक प्रतीक है प्रहसित डैडी के प्रति माना की असाधारण के टूटन का। जटिल और तनावपूर्ण सम्बन्धों में सहज हा पान की प्रतियाँ इस कहानी की रचनाशीलता में व्याप्त हैं।

इस तरह की एक अन्य महत्वपूर्ण कहानी है युद्ध मन। यह युद्धप्रस्त मन-स्थिति को उजागर करने वाली कहानी है। युद्ध का आतंक यहाँ मानसिक स्तरों पर सन्निहित हुआ है। युद्ध को यहाँ एक समस्या के रूप में नहीं, एक स्थिति के रूप में प्रस्तुत किया गया है। यह स्थिति कोहली साह्य द्वारा स्वतः वरण की गई है जो इस मानवीय स्थिति के दर्जे तक पहुँचाती है। सवेदना प्रकट करना एक एक चहरा उस बड़ा घुणित सा लगता है। इसलिए वे उस आगत में जो मिकें उनका है, एकमात्र उनका, उसमें वे किसी की हिस्सेदारी नहीं चाहते। 'यदि मर किसी बच्चे या सम्बन्धी को बाहीदी मिली तो उसका सुप या दुख सिर्फ मेरा हाया। उस में अकेला भोगूंगा, किसी के साथ मिल कर नहीं। इस कहानी में युद्ध के घानक से पैदा हुई मन स्थिति का, बिना भावुक हुए, बोध करा दिया गया है। यह कहानी इस बात का प्रमाण है कि लेखक पात्रों को ठोस वास्तव घटनाओं और स्थितियों में डाल कर उनके भीतरी तनाव या स्थितियों के व्यंग्य को उभारता है।

महीप की कहानियों में व्यंग्य का लक्ष्य प्रायः सामान्य, साधारण स्थितियाँ हैं जैसे पत्नियाँ, लोग भाव, सब आदि कहानियों में। उनका व्यंग्य भाव प्रायः स्पष्ट और

प्रत्यक्ष रहता है। दबं जंसी एकाध कहानी ही है जिसमें व्यंग्य अमूर्त रह गया है। व्यंग्य के माध्यम से वही-वही स्थितियों की विसर्गियाँ भी उभरी हैं। उनके व्यंग्य का तेवर तेज और पैना न हो करके हल्का-हल्का है—स्थितियों को चिढ़ाने वाला, उन को काटता चलने वाला और उनकी विडम्बनाओं को उभारने वाला नहीं।

कृष्णवलदेव बंद की कहानियों में जहाँ बाहरी स्थितियों के चित्रण की अपेक्षा एक आंतरिक अमूर्त उदरता है, वहाँ महीप सिंह की कहानियों में स्थितियों और मदर्भों की भौतिक सत्ता विद्यमान है, भले उन से सूक्ष्म मन स्थितियों की ओर व्यजना पूर्ण सकेत मिलते हैं। दूधनाथसिंह भी स्थितियों की स्थितियों के रूप में ही नत हैं पर वे कहानी के अंतिम अंश में पहुँचकर उन्हें सायास भीतर ढकेलते हैं और अम्यन्तरीकरण का ध्रम पैदा करते हैं। उनकी कहानियाँ (कहानी सग्रह मुखान्त—रचना प्रकाशन, इलाहाबाद) बाहरी स्थितियों को भीतर प्रक्षेपित करने वाली है। यह प्रक्षेपन (मुखान्त कहानी को छोड़ कर जिसमें यथार्थ अम्यन्तरीकृत होकर सृजित हुआ है) अम्यन्तरीकरण नहीं है। बाहरी परिवेश के अम्यन्तरीकरण की प्रक्रिया में व्योरो या विवरणों के लिए कोई जगह नहीं रह जाती। प्रक्षेपन और विवरणप्रियता दूधनाथ की कहानियों (केवल इस सग्रह के सदभं म) का एक बुनियादी द्वंद्व है। आंतरिक जगत् के विघटन और खोजनेपन या आत्म सघर्ष की ओर सकेत करने के लिए लेखक प्रक्षेपित वस्तु को चकरदार शिल्प के माध्यम से उठाता है या फिर बयानवाजी का सहारा लेता है। इस सग्रह की एक कहानी विजेता लें। इस कहानी के अंतिम भाग में पहुँच कर सभी घटनाएँ और स्थितियाँ आंतरिक अर्थ सकेतों से सयुक्त होती चलती हैं। यह किसी के विरुद्ध नहीं, अपने विरुद्ध लड़ी जाने वाली लड़ाई है—अपने मुखौटो और मुसम्मा को तोड़ कर अपने यथार्थ की पहचान के लिए लड़ी जाने वाली लड़ाई। इस कहानी में अपने ही चिन्तों और भावों के चेहरे को पकड़ने की कोशिश है। कहानी का 'मैं' कहता है 'मैं जानता हूँ लेकिन मैं भागता रहता हूँ। और वह खूंखार, दयनीय टूटता हुआ अपना ही नरप्रेत डर कर मेरा पीछा करता है।' यह अपने भीतर का चक्रव्यूह है जिसमें व्यक्ति सतत सघर्षरत है। नरप्रेत एक प्रतीक है—अपन ही चारों ओर मँडराते रहने का, उन तमाम आत्मकेंद्रित प्रवृत्तियों का जिनके रहते वृहत्तर मानवीय आकाशा की बात वेमाने लगती है—'स्थितियाँ किस तरह आदमी के सच को भूठ में बदल देती हैं। और आप चिल्लाते रहिए, कोई यकीन नहीं करता'। आदमी की बड़ी विडम्बना है 'मानवीयता किस तरह बेरहमी से मेरा पीछा कर रही थी और मैं भाग रहा था, इस तरह यह कहानी बाहरी घरातल से एकाएक छलाग लगाकर अंतरंग घरातलो पर आ पहुँचती है और आज के आदमी के विघटन और विसर्गि की ओर सकेत करती है। पर इस विघटित और विसर्गिपूर्ण मानसिक स्थिति को उखाड़ने के लिए कहानी के प्रारम्भिक विवरणों और पात्र की मन स्थिति के विस्तृत वर्णनों की क्या तुच्छ थी? यही वान उत्सव कहानी के सबध

में कही जा सकती है। कहानी के शुरू के पृष्ठों में लेखक ने एक-एकपाय का रेखाचित्र प्रस्तुत करने का जो ढंग अपनाया है वह पुराने कला नुस्खों की याद दिला देता है। यह न भी खटवता यदि क्या के समानान्तर एक अन्य ग्रंथ ग्रान्तरिक स्तरों पर सन्निहित होता चलता। पर, यहाँ तो बावायदा एक कथा है। इसके चलते इस कहानी को कथानकहीन या क्या के ढाँचे को तोड़ने वाली कैसे कहा जा सकता है? शिनाह्ल कहानी में भी एक भरी-पूरी कथा है। इसमें एक विवाहित मर्द-श्रीरत के यौन-संबंधों की व्यञ्जना है। वपों पहले मर्द श्रीरत के पारस्परिक यौन-सम्बन्ध थे। शुरू शुरू में वे एक-दूसरे को हसरत से देखते थे, लेकिन बाद में 'उनके पास एक दूसरे के लिए द्वि-श्रीरत, नफरत, उपहास, जहरबुझे गंदे शब्द थे जिन्हें वे रह-रह के अपने एकांत में उगला करत।' और अब इतने वपों बाद वे एक-दूसरे को यो ही नहीं निक्ल जाने देना चाहते थे। यहाँ तक कहानी सपाट और स्थूलढंगसे चली है। पर संयोग के बाद के जटिल एहसास को लेखक ने मानव-अस्मिता से जोड़ दिया है: 'क्या मैं बता सकता हूँ कि वह कौन सी चीज थी जिसकी सहसा हमने मिल कर हत्या कर दी थी? क्या मैं उसकी शिनाह्ल कर सकता हूँ। प्रेम या धृणा या वासना या स्वायं या सब कुछ का एक मिला-जुला नाटक? क्या मैं उसे गिन-प्वाइट कर सकता हूँ?' यह कहानी की केन्द्रीय मवेदना का स्थल है पर इस सब पहुँचने के लिए क्या-रस की जो लम्बी भूमिका तैयार की गई है उसकी क्या कोई सगति इस तरह की कहानी के लिए है? स्वर्गवासी कहानी भी विवरणों और व्यौरा की भरमार की गिकार हुई है। कहानी में 'वह की मानसिकता को उभारने की कोशिश की गई है पर इसमें लेखक पूरी तरह से असफल रहा। कब-कब कहानी में स्राव की उस स्थिति का चित्रण है जहाँ कोई सवाद मभव नहीं रह गया। घादमी सिर्फ बडबडाता है जिसका दूसरे घादमी से कोई सरोकार नहीं।

सुखांत इस मग्रह की एक लम्बी कहानी है जिसे लेखक ने एक स्वप्न कथा कहा है। इसे चार राश्यों—परिस्थिति, प्रशयवलाचन, प्रतीक्षा और पुनर्दशन में विभाजित करते बोधित बना दिया गया है। इन कहानी के 'टिम्पर' को देखते हुए लम्बे चौड़े विवरणों के लिए कोई गुणाइश नहीं थी पर यहाँ भी लेखक ने इसके लिए राश्या निबान लिया है। वंग यह कहानी, भाव और कथन स्थिति के बावजूद, स्राव के घादमी की गही स्थिति का बोध कराती है। कहानी के अंत की पक्तियाँ हैं 'मैं बही हूँ—अपने जमाने के गहरे विच्छिन्न घशों के अघवार में गुम, विदूषक और दार्शनिक के दृढ़ से जर्जर लेकिन ईमानदार'। यह घादमी दु स्वप्न में जागता रहा। उमी व अन्दर, उमी में घिरा दृश्या—अनवरत। वह अपने ही विच्छिन्न मघर्षरत रहा और श्रीरतों के लिए—माँ और पत्नी के लिए, अपनी ग्रान्तरिक टकराहट की प्रतिध्वनि बडबडाहट मात्र बनी रही। उमग, उत्साह और प्रातिवाहक प्रयत्न निरर्थक और अतीत की बात बनत गए। मारे सम्बन्ध गडबडा गए और एक अजीब-सा मसखरापन साधारण धरिद्र बन कर धारों और फैल गया। आशा और प्रतीक्षा महज छल सिद्ध

हूँ। लगा कहीं कुछ नहीं होगा। और फिर मूल्य घरातल पर यह चीख 'क्या इस सार्वजनिक प्रजनन गृह में अब कभी कोई मसीहा पैदा नहीं होगा?' यह लेखक की मूल्यगत छटपटाहट को व्यक्त करने वाली पंक्तियाँ हैं जो इसे मानवीय सगति प्रदान करती हैं।

गिरिराज विशोर की कहानियाँ (कहानी सग्रह रिश्ता और अन्य कहानियाँ राजकमल प्रकाशन) सम्बन्धों व तनाव को तनावहीन भाषा में व्यक्त करती हैं। इनमें जटिलतर होते हुए सम्बन्धों और मानसिक कुटाघ्रा की अभिव्यक्ति सीधी और ठेठ है—कभी कभी सपाटता की हद तक। इनका रचना विधान इकहुरा है। इन कहानियों में लक्ष्मीय अनुभूति अनेक अर्थ-स्तरों पर सचरित होने के बजाय एक स्तरीय है।

इस सग्रह की शीर्षकहीन कहानी लें। इनमें दो मित्रों के सम्बन्धों और मन-स्थितियों में इस कारण अंतर घटित हो जाता है कि एक अप्सर है और दूसरा वक्क। अप्सर और वक्क के जीवन में एक ऐसी खाई है जिसे उनका वचपन का दोस्ती का एहसास भी पाट नहीं पाता। वक्क हीनताग्रन्थि से पीड़ित है। वह अपने अप्सर दोस्त के सामने दब जाता है, उसकी सहजता खरम हो जाती है। वह कहता भी है 'मैं हर अप्सर और वक्क को पहले अप्सर और वक्क मानता हूँ बाद में दोस्त, भाई और समुद्र।' वक्क की पत्नी की 'फिक्सेशन' दूसरे प्रकार की है जो अप्सरकी मानसिकता के अनुरूप बँटती है। लेखक ने सम्बन्धों के इस मानसिक जटिल रूप को अत्यन्त सहजता से व्यक्त किया है। इसी तरह वक्क कहानी में वक्क के बढमूल संस्कार या मिजाज को पकड़ने की कोशिश की गई है। वक्क के अप्सर बन जाने के दौरान की मनोवेदना और मानसिकता, दफ्तरी माहौल के यथार्थ के साथ-साथ इस कहानी में पुलती है। वो भाई भी कहानी में एक ऐसे मध्यम श्रेणी के व्यक्ति का चेहरा उघडता है जो सूक्ष्म मानसिक सतह पर परजीवी है और दोहरी मानसिकता में जी रहा है। वह जिस बडप्पन को छोड़ता है उससे उसकी स्थिति और ज्यादा करण हो उठती है। गाउन ओसत दर्जे की कहानी है। इसमें लेखक ने शायद नए पुरान के बीच के तनाव को अभिव्यक्त करना चाहा है पर तनाव की जगह कहानी में सुनीता की मन-स्थिति अधिक उभरी है। लेखक को जिस तनाव की अभिव्यक्ति अभिप्रेत थी, उसका कोई विव नहीं उभरता।

इस सग्रह की सर्वाधिक महत्वपूर्ण कहानी रिश्ता है। यह मानवीय रिश्ते की विडम्बना की कहानी है। मन्गी और गिरघारी से सहे-पुत्र का रिश्ता है भी और नहीं भी है। माँ और पुत्र के वास्तव्य की पूरी 'मिथ' यहाँ गायब है। सम्बन्धों में न कहीं कृत्रिमता है न औपचारिकता। एक ठेठ और बेलास जिन्दगी है। गिरिराज विशोर ने इस जिन्दगी की दहला देने वाली भाँकी इस कहानी में प्रस्तुत की है।

गिरिराज विशोर की कहानियाँ रचना-विधान की दृष्टि से सीधी-सादी हैं पर वे सम्बन्धों के दूर भ्राजक संसार को खोलती चलती हैं।

परिवेश का यथार्थ और कला का अनुभव

रचनाकार के लिए (जो परिवेश को ग्रन्थमंत्र के स्तरों पर भोगना है।) परिवेश कोई ठोस भौतिक स्थिति नहीं, अनुभव का एक अविच्छिन्न हिस्सा है। इस अनुभव के साथ तात्कालिक और म्नायुविक उत्तेजनार्ण जुड़ी रहती हैं जो उसके कला का अनुभव बनने के रास्ते में आड़े आती हैं। परिवेश का सीधा अनुभव कला का अनुभव नहीं बनता। कला-श्रमिया अनुभव को तात्कालिकता और निजबद्धता से मुक्ति दिलाती है। इस अर्थ में ही रचनाकार की दृष्टि की भी सयति है। रामदण्ड मिश्र की कहानियाँ (कहानी संग्रह खाली घर ज्ञान भारती प्रा० लिमिटेड) ही हैं जिन में कला अनुभव और जीवन दृष्टि का वैशिष्ट्य है, भले ही यह वैशिष्ट्य अपने मूल रूप में रागात्मक कोटि का है। इससे उनकी कहानियों में 'वस्तु की विविधता तो है पर यह विविधता बोध के विभिन्न स्तरों की नहीं है। सभी कहानियों में, सन्दर्भों की भिन्नता के बावजूद भावात्मक सवधो का दृढ़ व्याप्त है जिसे रागात्मक दृष्टि बांधे हुए है। उदाहरण के तौर पर कुछ कहानियाँ देखी जा सकती हैं। चिट्ठियों के बीच कहानी में निजी और गाँव की परेशानियों के बीच फँसे व्यक्ति का चित्रण है। कहानी का टा० देव शहर में रहता है पर 'घर से' गाँव से जुड़ा हुआ है, सम्झ से नहीं, एक आत-रिक्त राग-स्वय से। शहर में रहते हुए उस पर परिवार की ज़रूरतों के, गाँव में रह रहे अपने आत्मीय जनों के, और परिस्थितियों के दबाव हैं। ये दबाव भावात्मक संबंधों को तनावपूर्ण बना जाते हैं। सवधो का तनाव और दृढ़ इग कहानी में मानसिक स्तरों पर फैलता चलता

हैं। जिसे लेखक ने रागात्मक रचना-दृष्टि से संयोजित करना चाहा है। इस दृष्टि को लेखक के आत्मीय अनुभव निर्धारित करते हैं जिनके मूल प्राथमिक बोध से लेखक स्वयं को नहीं काट पाता और उस हृद तक तटस्थ नहीं हो पाता। मिश्रजी की कहानियों में, इसीलिए रागात्मक और एक गहरो संपृक्त का भाव है। इस भाव को लेखक ने सन्दर्भों में अनुभव के सघन रूपों से जोड़ा है अपनी कहानी माँ सन्नाटा और बजता हुआ रेडियो में। इस में गाँव से जुड़े व्यक्ति का दर्द व्यक्त है जिसे लेखक ने एक बृहत्तर आयाम में प्रस्तुत किया है। बाद जाने और अकाल पड़ने से गाव की जो दुर्दशा होती है और जो त्रासदी वहाँ घटती है, उसका बड़ा यथार्थ चित्रण इस कहानी में किया गया है। गाँव की दुर्दशा और दशव्यापी पाखण्ड का मन्दर्भ इस कहानी की संरचना में गुंथे हुए है। यह कहानी लेखक की सश्लिष्ट और सवेदनात्मक रचना-दृष्टि को उजागर करती है। पर, भटकी हुई मुलाकात कहानी में लेखक की दृष्टि रागात्मकता से एक कदम आगे बढ़ कर भावुक हो उठी है। इस भावकता को वस्तु, कथन-प्रकार और भाषा के स्तरों पर देखा जा सकता है। सीमा कहानी में लेखक की रागात्मक दृष्टि सवेदनात्मक और मानवीय धरातल पर आसान है। इस कहानी में एक अभिशप्त लड़की की व्यथा को आका गया है। प्राकृतिक उपकरण जैसे धूप पेड़, चिड़िया, चील और बवार की दुपहर—सीमा की मानसिक दशा को उभारने के लिए आए हैं। 'चील का टिहाना' उसकी करुणा को गहराता है और उदासी का एक ध्वनि-चित्र प्रत्यक्ष हो उठता है। इस कहानी की संरचना में गुंथे हुए प्रतीक और विन्ध्य और भाषा का काव्यात्मक रुझान लेखक की रागात्मक रचना दृष्टि की गवाही देते हैं।

इस संग्रह में कुछ अन्य कहानियाँ भी हैं जो गाँव और शहर के रागात्मक अन्त-संबंधों से जुड़ी हुई हैं जैसे खाली घर, एक और यात्रा, खडहर की आवाज, एक औरत, एक जिनगी, बादलों भरा एक दिन, छूटता हुआ नगर और मुक्ति इन में से खडहर की आवाज और मुक्ति उल्लेखनीय कहानियाँ हैं जिन में रचना-दृष्टि का व्यापक और तटस्थ रूप है। खडहर की आवाज कहानी के पीछे भी एक प्रौढ़ दृष्टि है जो गाँव के स्कूल और उस से जुड़ी स्मृतियों में पड़ित जी के व्यक्ति-चित्र को उभारने के वहाने, समस्त सांस्कृतिक विघटन को प्रत्यक्ष कर देती है। मुक्ति कहानी में लेखक की दृष्टि अपेक्षाकृत अधिक सतुलित और तटस्थ है। इस कहानी में चंदा की मौन-वासना और किसी के साथ उस का भाग जाना, यात्रिक और व्यापारिक जीवन-सदृशता की गिरफ्त से मुक्त होने की उस की तीव्र छटपटाहट को व्यक्त करता है।

रागात्मक दृष्टि अपनाते से यह खतरा उत्पन्न रहता है कि वही एक पक्ष अधिक घटकीला और अतिरिक्त न हो जाए। लेखक ने इस खतरे से बचने की भर-सक कोशिश की है पर एकाप कहानियों में (जैसे लाल हथेलियाँ) मूल सवेदना सपाट और सरलीकृत हो गयी है और 'ट्रीटमेंट' एकपक्षीय लगता है। पिता कहानी में

भी दो पीढ़ियों के अंतर को अतर्द्वन्द्वी के माध्यम से घटनाटकीय बना दिया गया है और एक बात इस कहानी को वास्तव का 'एस्पैटिव' अनुभव नहीं बनने देती।

इन कहानियों में गांव और शहर के दोहरे सन्दर्भों में जी रहे व्यक्ति की छटपटाहट और पीडा व्याप्त है। इनमें निजी और गांव की अथवा गांव और शहर की घरेलानियों, विभीषिकाओं और विघटित स्थितियों का चित्रण किया गया है। ये कहानियाँ सिर्फ गांव या सिर्फ शहर की कहानियाँ न हो कर गांव और शहर की सङ्गत चेतना की कहानियाँ हैं।

वेद राही की कहानियों का ससार महानगर का जटिल और उनभा हुआ ससार है जिसे उसने सबधों के घरातल पर 'परिक्ल्पित' किया है। उस ने अपने परिवेश की घटनाओं और स्थितियों को कहानी के रचना-विधान में गूथ कर इस ससार को उजागर किया है। वे अपने परिवेश की घटनाओं या स्थितियों को ले कर कहानी को बुनाई में जुटते हैं (कहानी-सङ्ग्रह दरार, उमेश प्रकाशक, दिल्ली) और उन के माध्यम से किसी जटिल मन स्थिति को उभारने और संप्रेषित करने का प्रयत्न करते हैं।

वे परिवेश के यथार्थ को घटनाओं और स्थितियों के संयोजक के माध्यम से व्यक्त करते हैं और कहानी के संरचनात्मक विभाग में (इस सङ्ग्रह की तीन कहानियाँ दरार, हर रोड और बर्ष के सदभं में) ऐसे संकेत देते चलते हैं जिससे कहानी की भौतिक स्थिति जटिल मन स्थिति का बोध कराती जाती है। इस सङ्ग्रह की एक कहानी दरार में। ऊपर से देखने से लगता है कि यह युद्ध की कहानी है पर यह युद्ध की कहानी न हा करके युद्ध के भय और आतंक से बनी मानसिकता और उससे उत्पन्न सबधों में व्याप्त हो जान जाने मनोवैज्ञानिक तनाव और दूरी का बोध कराने वाली कहानी है। भावात्मक तनाव की स्थिति में ध्यानसिंह का आत्मरक्षा के मोह में पड कर प्रजनन पीडा से तडप रही अपनी पत्नी लज्जा को छोड कर भाग जाना और फिर ततरे के टल जाने की सूचना पा कर उसके पास लौट आना, सबधों के भावात्मक रूपान्तरण की ओर संकेत है। ध्यानसिंह और लज्जा के सबधों में सूक्ष्म मानसिक घरातल पर पड़ने वाली इस दरार की ओर कहानी के अंत में संकेत किया गया है 'वह कह ता रहा है लेकिन चाह रहा है, लज्जा उस की बात न सुने। लज्जा सज जानती है, ध्यानसिंह को मानूम है। वह लज्जा की ओर देल भी नहीं पा रहा। उस न बनधियों से दया—वह उस के साथ-साथ चल रही है। दोनों के बीच एक हाथ की दूरी है पर ध्यानसिंह वा लग रहा है वह लज्जा से बट्टन दूर हो गया है—बट्टन ही दूर। एक बृहत्तर सदभं में सबधों में व्याप्त हो जाने वाली दूरी को लेसक ने कलात्मक अभिव्यक्ति दी है। यह किसी पानू पारणा या मुहावरों की देन न हा करके ठोस यथार्थ सदभं से उत्पन्न बोध है जो कहानी के अन्तर्गत स्तरों में रचा हुआ है।

इस सप्ताह की एक अन्य कहानी है हर रोज जो आज के नगर जीवन की यान्त्रिकता और भयावहता का बोध कराती है। साठे रोज सुबह साठे घण्टे बजे चोराबली से ट्रेन में बैठता है, चर्च गेट पर उतरता है, शाम को चर्च गेट से चोराबली की ट्रेन पकड़ता है और घर पहुँचता है। हर रोज का यह यात्रिक क्रम उसे भीतर से सोच रहा है। मानव बला और सहानुभूति उस के लिए निरर्थक हो गये हैं। साठे देखता है— ट्रेन के दरवाजे पर खड़े, आँखें बंद किए एक व्यक्ति को जो गाड़ी की तेज गति के साथ झूल रहा है। साठे सोचता है इस तरह से झूलता हुआ वह आदमी किसी समय भी बाहर गिर सकता है। क्यों न बाह्र पकड़ कर वह उसे सीट पर बैठा दे। साठे ने आगे बढ़ना चाहा, पर रुक गया, ब्याल धाया कि यह तो आम बात है। उसकी सोच का रुख ही बदल गया। और वह आदमी चलती ट्रेन के दरवाजे के पास झूलता हुआ गिर गया और मर गया। महानगर में सहानुभूति शून्य होते जाने का यह रोज का क्रम है जिसके माध्यम से लेखक ने मानव नियति को भयावहता का साक्षात्कार कराया है।

घटना-संयोजन को अभिव्यक्ति के एक साधन के रूप में अपनाने से यह डर बना रहता है कि वही लेखक कथ्य के सरलीकरण या सपाट कथन का शिकार न हो जाए। रिश्ता, दुर्घटना और घाव ऐसी ही कहानियाँ हैं जिन में संवेदना सरलीकृत है और अभिव्यक्ति सपाट। इन की 'वस्तु' में भी नवीनता नहीं है। बर्फ कहानी का कथ्य भी नया नहीं है पर इस कहानी का प्रस्तुतीकरण और इसकी संरचना कलात्मक है जिससे वस्तु का पुरानापन खटवता नहीं। इस कहानी में कथ्य का उतना महत्त्व नहीं है जितना गोपीनाथ की पत्नी की संवेदनात्मक स्थिति का। उसके लिए बर्फ बाहर ही नहीं गिर रही बल्कि उसके अंदर भी जम गई है। बाहरी प्राकृति और अन्तरिक प्रकृति में वही कोई अन्तर नहीं रह जाता 'मीलो तक फँसी हुई बर्फ उसके भीतर जमती जा रही थी।' भीतरी मौन की यह निरीह वरुणा मानसिक स्थिति है जहाँ शब्द चुक जाते हैं।

इस सप्ताह में फिल्मों के जीवन से संबद्ध कुछेक कहानियाँ भी हैं जैसे खास-उल-खास, पचहत्तरवें वर्ष का एक दिन और घाटिस्ट। ये कहानियाँ एक अछूते परिवेश को सूक्ष्मता से उद्घाटित करती हैं। इस परिवेशगत बोध की प्रामाणिकता इन कहानियों में है, भले ही यह बोध 'पचहत्तरवें वर्ष का एक दिन' और घाटिस्ट कहानियों में रचनात्मक न पा सका हो पर खास-उल-खास में यह बोध गहरे स्तरों पर सूत्रित भी हुआ है। इस कहानी में वह की उपजीवी (पैरानाइड) प्रवृत्ति और उससे उत्पन्न निरीहता और लाचारी कलात्मक अनुभव के रूप में उभरी है।

बदीउज्जमा का 'ससार' (कहानी सप्ताह अनित्य) वेद राही के ससार से थोड़ा भिन्न है। इसमें महानगरीय बोध भी है और आंचलिक भी। इनमें दोनों

की सगति या तनाव का नहीं, दोनों के प्रसंग में घादमी के बटते टूटते जाने की संवेदना व्यक्त है। बदीउज्जमा की कहानियाँ अपनी जमीन से, अपनी परम्परा से अपने रोचि-रिवाजों से स्वयं अपने से बटते चले जाने का तीव्र एहसास जगाती हैं। यह पुराने से या अतीत मूल्यों से बटने और टूटने का एहसास है। इन कहानियों की संवेदना सत्रमणकालीन है जिसे लेखक ने भावुक हुए बगैर अभिव्यक्त किया है। ये कहानियाँ नए और पुराने के द्वन्द्व तथा टकराहट की कहानियाँ हैं। मोहभग के दौरान की कल्पना और पीडा को गहरी मानवीय संवेदना से कहानियाँ जगाती हैं।

इस ग्रन्थ की एक कहानी है 'घर'। बाप-दादा के गाँव (नासिरपुर) और घर से ममूद को कोई लगाव अनुभव नहीं होता। 'यहाँ कोई भी चीज नहीं है जिस से वह निकटता महसूस कर सके। एकाकीपन और अजनबीपन का यह एहसास न तो उसे कभी पढ़ने में हुआ जहाँ वह पैदा हुआ था, जहाँ उस का घर था और न ही दिल्ली में जहाँ वह इतने वर्षों में रह था। उसके मस्तिष्क पर यह विचार हावी होता जा रहा था कि वह इस जगह के लिए बिल्कुल अजनबी है। नासिरपुर से उसका कोई रिश्ता नहीं है और जितनी जल्दी वह यहाँ से जा सके, अच्छा है।' ममूद का पिता गाँव के घर से अब भी मम्बारी से, प्रान्तरिक राग लय से जुड़ा हुआ है पर ममूद के लिए कोई प्रान्तरिक मूल नहीं जो उसे 'घर' से बटने से रोके। लेखक ने पीढियों की समानान्तर मोच का मार्मिक चित्रण इस कहानी में किया है। परदेशी कहानी में यद्यपि अभिव्यक्तिगत स्थिति है तथापि यह कहानी बतन से उखड़े हुए आदमी की कल्पना और यानना को उजागर करती है। छात्रों पाकिस्तान का नागरिक बन जाने के बाद वह अपने बतन की जमीन से उसकी गंध से उसके त्यौहारों, गाँव के मुहर्रम के झण्डों से अपने को प्रान्तरिक स्तरों पर जुड़ा हुआ पड़ता है। कहानी का 'मैं' छात्रों की पीडा से उद्बलित होकर कहता है 'मैं' जानता हूँ कि कानून का अज्ञान से कोई ताल्लुज नहीं है। पर न जाने क्यों म्बार्क मेरे दिमाग में जैसे काम करना बंद कर दिया है। कानून की मोटी मोटी किताबें जैसे छात्रों के प्रायुष्यों में डूबती जा रही हैं और मैं रुह की गहराई में नहीं गिछत से यह महसूस कर रहा हूँ कि छात्रों दरमसन परदेग जा रहा है जहाँ की हर चीज उसके लिए अजनबी है।' लेखक ने इस कहानी में एक प्रछुते क्षेत्र के लोगों के आत्म परायेपन और अजनबीपन के बोध को, गहरी मानवीय कल्पना से अचित्त किया है। इसी तरह भिड़ते साए कहानी मौलवी इमहान की दुःखद मानसिक स्थिति का हाजी अदुर्रहीम की सम्पन्न स्थिति के समानान्तर, बोध कराया गया है। हाजी अदुर्रहीम के महान से घाई हुई रोगनी को अपने आगत में देग कर मौलवी इमहान किलमिला उठता था। उनका जो चाहता—रोगनी के इस टुकड़े को उखाड़ फेंके, इन कभी घर में घुसने न दे। उन्हें लगता हाजी अदुर्रहीम के महान से घाया हुआ रोगनी का यह टुकड़ा उनका मुँह चिड़ा रहा है। जैसे वह उनके घर का सारा हाव जानता है। जैसे उमने उनकी दुःखती रग पकड़ ली है।

इस सप्तरह की एक महत्वपूर्ण कहानी है चौथा ब्राह्मण । यह कहानी मात्र की मानव-व्यक्ति की बरणाजनक ढंग से उभारने वाली है । 'मेरी टूटनेकी यह है कि मैं अपने उन्माद को महत्सूय भी करता हूँ लेकिन खुद को इससे मुक्त नहीं कर सकता । यह टूटनेकी सिरुं मेरा ही नहीं, मात्र के हर इंसान की है । मैं जानता हूँ इस दौड़ का कोई मत नहीं है । लेकिन पक्वान्त को एक नया के चौथे ब्राह्मण की तरह हम साथ चाँदी और मोने को छोड़ कर हीरो से खाल की तलाश में भगने जा रहे हैं और हमारे निरा पर एक-एक चर्खा घूम रही है । दरअसल चौथा ब्राह्मण अपने तिर पर घूमती हुई चर्खा के साथ मात्र हम खरकी खरती बड़ी याम्निवितता है जिसे लेखक ने एकात्मता की राँली में तरलतापूर्वक अभिन्नत किया है ।

इस सप्तरह की कुँछेन कहानियाँ जैसे रँलम शीतमहन, वाफ, एक दापरा और विरेचन और ऋण निहायत सामान्य और सपाट कहानियाँ है ।

श्रवण कुमार की कहानियाँ (कहानी सप्तरह 'अधरे को घाँसे नरानल पव्लि-सिंग हाडम, दिन्धी ६) आत्म-याग के परिवेशगत यथार्थ को आकलित करने वाली कहानियाँ है । दानर बाबू, अफमर और नव घनाड्य वगं से यह परिवेश बना है । इस परिवेश से पाठक का प्रति परिचय है । ऐसी कहानियों के सम्बन्ध में यह डर बना रहा है कि लेखनीय संवेदना सरलोहन न हो जाए या ग्राम्यवधा या 'केम हिस्ट्री' न बन जाए । इन कहानियों में यह परिवेश नव घनाड्य वगं का है । इस वगं के सम्बन्ध में लेखक ने अपनी यमक एहमाम और दृष्टि को बवडर कहानी में स्पष्ट किया है 'विद्रोह ! विद्रोह ! इस वगं के प्रति विद्रोह ही करना होगा । एक दिन तो मुझे लगा था कि मेरे नीच स धीरे धीरे एक नया वगं उभर रहा है, अपने उवाच की तरह, याता 'नुवे रिग वगं - नव घनाड्य । वे लोग जिन्होंने किसी-न किसी तरह पैसा बटोल की कचा भील तो है । इस परिवेश की अभि-व्यक्ति लेखक गम्भीर रूप में या हल्के फुल्के मञ्जाक्रिया सहजे में या ध्यय के अन्दाज में कर सकता है । श्रवण कुमार ने गम्भीर प्रतिक्रिया के राले को अपनाया है पर राँली प्रायः आत्म-न्यात्मक है । ये कहानियाँ रचना-स्तर पर कँती है इसे कुँछेन कहानियों के आधार पर रखा जा सकता है ।

इस सप्तरह की विरोध कहानी में दफ्तरों माहोल का चित्रण आदमी की यानता को ठहराने वाला है । इनमें एक सानारण आदमी है—अनीन के स्वप्नों और वर्तमान के दु स्वप्नों के बीच पिसना हुआ । लेखक ने सामान्य व्यक्ति की पाँडा और विडम्बना को इन कहानी में बड़ी सफलता से व्यक्त किया है 'कभी जियो ने फीनिक्स को बदलने देला है ? मैं एक फीनिक्स हूँ जिसे मर कर भी जिन्दा होना है । आशा का संदेश जो पहुँचाना है, चाहे मेरे दिल में कोई आशा न हो, यह स्थिति की विडम्बना है कि हमें दूसरों की आशा का संदेश पहुँचाना है, बले ही हमारे दिल में कोई आशा न हो । बवडर कहानी में लेखक केवल यथन के स्तर पर ही

नहीं, रचनात्मक स्तर पर भी अपनी बात कह सक्ता है और आप देखेंगे कि कुछ दिना में आपके शरीर में नयी हड्डियाँ बनने लगी हैं और उन पर नया मांस बढ़ने लगा है। मैंने इस 'नवे रिश' बराम के सामने अपना माथा टेक दिया है। मैं गुलाम हूँ, गुलाम हूँ, तुम्हारा और ताउम्र तुम्हारा गुलाम रहूँगा, यदि यह मिलसिला नहीं बदला तो।

इस मस्यह की एक महत्वपूर्ण कहानी है घन्घेरे की आँखों। इसमें मानव स्थिति की यातना कथित न हो करके व्यञ्जित है। उपरी अर्थ की परत के नीचे एक अधिक गहरा और व्यापक अर्थ कहानी के शुरु से लेकर अन्त तक चलता है। 'पडत' के चरित्र की क्रूरता कहानी में धीरे-धीरे उभरती है। वह एक ऐसा व्यक्ति है जो अपने फायदे के लिए हर चीज का निचोड़ने का फल जानता है, वह घोनी का लगोन बनाए पहाड़ी नदी की झिलाघो में अटकी हुई लकड़ियाँ निचाल लेता है और निरीह बकरी की जान ले लेता है 'एक छूटी से पिछली टांगो स बधी बकरी लटक रही है और पडत' जी बड़ी होशियारी से धीरे-धीरे उसकी खाल उतार रहा है। यह कहानी एक श्रौमत् स्थिति या सामान्य अनुभव की कहानी न हो करके, मानव स्थिति के कलात्मक बोध की कहानी बन गई है।

इस मस्यह की कुछेक कहानियाँ दैनिक जीवन के सामान्य अनुभवों या व्यक्तियों के चित्रण की कहानियाँ बन कर रह गई हैं जैसे घुवाँ, खोवियाँ और खोवियाँ, अभाव-पूर्ति, पहला दिन, भिक्षमगे, दबाव, नगे आदि कहानियाँ। इन कहानियों में लेखक न तो नव घनाद्वय वर्ग का चित्रण कर सकती है और न उम कार्य वर्ग को जटिल अनुभव के रूप में मस्येपित कर सक्ता है। 'मैं और वह' कहानी में एक स्थिति यह है जिसका कोई गहरा एहसास कहानी नहीं करती। 'बच्चा' कहानी आर्थिक विपन्नता में जकड़े हुए पति-पत्नी की मन स्थिति का चित्रण तो करती है पर नव घनाद्वय वर्ग के प्रति स्नायुदिक उत्तेजना के कारण ('बंभे कैसे इन हरामजादों से छुटवारा भिनगा?') 'कब तक', कब तक हम इन के पदों में लाचार से फसते रहेंगे) भाषा का मुहावरा तो अनिश्चित बन गया है पर यह टकराहट सम्भव नहीं हो सकती है जो शायद लेखक को अभिप्रेत रही हो।

नगर-बोध और रचना-रूढियाँ

आज की कहानी नगर-जीवन और नगर-संस्कृति के जटिल सन्दर्भों से, प्रनिवार्यत, जुड़ी हुई है। नगर-जीवन की स्थितियों और मवेदनाओं का एक साथ अनेक रचनात्मक स्तरों पर अभिव्यक्त करने की कोशिश आज की कहानियों में की गई है। इन कहानियों का सन्दर्भ ही नहीं, रचना-संसार भी शहरी है। शहर में रहते हुए व्यक्ति पर दोहरे तिहरे दबाव हैं—राजनैतिक सत्ता का दबाव, यात्रिकता का दबाव और यौन स्वच्छन्दता की विस्फोटक स्थिति का दबाव। इससे नगर में रहने वाला व्यक्ति पाता है कि सब कुछ छिन्न-भिन्न है, विच्युत और विपर्यस्त है और सायंक होने के सामान प्रयत्न निरर्थकता की ओर ले जाते हैं। वह पाता है कि प्रेम, स्नेह, वात्सल्य, भ्रातृ-भावना और श्रद्धा आदि के युगो पुराने आद्य-संस्कार या 'आर्कटाइपल डिम्ब' अपने स्थान से खिसक चुके हैं और मिटने की प्रक्रिया में हैं। उसके सामने है मूल्यगत विघटित स्थितियों की भयावहता और उसकी अन्तश्चेतना में घस बैठा है—अकेलापन, अजनबीपन और त्रास। उसे गहरा एहसास है मानव-सम्बन्धों की जटिलता और विडम्बना का। यही नगर-जीवन और नगर संस्कृति का वाद्य है जिसे सर्जनात्मक घरातल पर अभिव्यक्त करने की कोशिश आज का कहानीकार करता है।

नगर-बोध की सर्जनात्मक अभिव्यक्ति आज की कहानियों में किस स्तर पर हुई है या हो रही है, इस पर विचार करने के लिए तीन कहानी-समूहों को लिया जा

सकता है। पहला सग्रह है सिद्धेश का अग्रहीन वह मैं, दूसरा सग्रह है शानरजन का फेस के इधर और उधर और तीसरा है राजेंद्र यादव का अपने पार। सिद्धेश के कहानी सग्रह अग्रहीन वह मैं की कहानियों का सन्दर्भ और परिवेश महानगर का है। इन कहानियों में महानगर में रहने वाले व्यक्ति की कठोरत मानसिक दशा और अग्रहीन होते जा रहे सम्बन्धों का चित्रण करने का प्रयास किया गया है। पर, इन कहानियों में अग्रहीनता के बोध की अपेक्षा, अग्रहीनता की स्थितियों का सतही रूप, बचन और विवरण अधिक है। कुछ कहानियाँ उदाहरणार्थ दक्षी जा सकती हैं। पहली कहानी मन का 'वह' एक शादीशुदा व्यक्ति है जो रोजमर्रा की जड़-व्यवस्था के कारण मन से भर चुका है। प्रेम फिजूल है उसके लिए और लडकी को भोगना केवल मन बहलाव। जिन्दगी के नाम पर जो कोशिश उसके मन में थी, वह समाप्त हो गई है। इस कहानी में अग्रहीनता की स्थितियों का चित्रण तो है पर, अग्रहीनता का संवेदनारमक धरातल यहाँ नहीं है। यह कहानी एक सहरी व्यक्ति के जीवन की मानसिक जड़ता का बचन-भर करती है, कोई बोध नहीं जगानी। दूसरी और तीसरी कहानियों में यौन विवृतिता और फूहड़ स्थितियों के विवरण दिये गए हैं। मस्सगंध और फोडा कहानियों में कठोरत मानसिक स्थितियों का अकन भोयरा और सतही है। सात कहानी में सहानुभूतिगुण्य मन स्थिति को अकन का प्रयास किया गया है पर दृष्टि की निष्क्रियता (सटम्यता नहीं) के सिवा कुछ हाथ नहीं लगता। नपु सक कहानी में सेक्समन अमन स्थिति का चित्रण है। सैक्स के प्रत्यक्ष और तुले भोग को देखकर, सैक्स भावना के मर जाय या मभोग में अमन हो जान या नपुमता की दयनीय स्थिति में शरीरकाना ढग से चूमने जैसी प्रतिक्रिया कहानी के 'मैं' में पैदा हानी है। यह अमन स्थिति जितनी मानसिक निरोहता की सूचक है उतनी अग्रहीनता की नहीं। अहसास कहानी में एक मामूली-भी स्थिति के गन्दर्भ में रीतगन की अनुभूति को व्यक्त करने की कोशिश की गई है। पर, यह अनुभूति अन्त में आरोपित-नी लगती है।

इस सग्रह की तीन कहानियाँ—चेहरे, किनारा और समुद्रगाया विशेष उल्लेखनीय हैं। चेहरे एक ऐसे व्यक्ति की कहानी है जो मन प्राण से रोप हो चुका है जिसकी स्थिति घर में और बाहर एक अजनबी की सी है। उसे वही कुछ भी 'अप्रेषण' नहीं मिलता है। वह मानता है कि चेहरे की कभी सही पहचान नहीं हो सकती क्योंकि चेहरा पर हर वकन मुगौटे चढ़े रहते हैं। उसके चेहरे पर भी हरसमय एक मुगौटा चढ़ा रहता है—प्रेमिरा से बात करते हुए या पत्नी से बर्ताव करते हुए। मानवीय सम्बन्धों में आ गई एक अजीब प्रकार की कृत्रिमता और बोग को उपाडकर सामने रखा गया है। मुगौटा के पीछे के नगेपन और धिनीनेपन की ओर इंगित करने। कहानी के अन्त में एक भयानक स्वप्न के जरिये आदमी के बहुरूपियगन और विक-सागता का बाध करान की कोशिश की गई है। किनारा कहानी में एक एंगी औरत की मन स्थिति का चित्रण है जिसके लिए वही कोई अर्थ नहीं रह गया है।

वह जैसे किनारे लग चुकी है और नितान्त सहानुभूतिशून्य हो चुकी है। अपनी बूढ़ी माँ और सजाविहीन पिता के प्रति। किनारा यहाँ खालीपन का अर्थ देने वाला प्रतीक शब्द है। समुद्रगाया कहानी के 'मैं' की प्रेमिका और पत्नी के पिछले प्रसंगों की याद आती है—सहज आसक्ति से जुड़ी हुई। पर, कहानी के 'मैं' का यह कहना कि 'आदमी अपने मन से मले ही मर जाए, जीता दूसरे के मन से है, महज एक कथन है जिसकी सगति कहानी के पूरे 'टेम्पर' के साथ नहीं बैठती है। इन तीनों कहानियों में नगरीय जीवन में व्याप्त अर्थहीनता या व्यर्थता को, बोध के स्तर पर अभिव्यक्त करने का प्रयत्न तो है, पर इस प्रयत्न की सफलता में सबसे आड़े आती है उनकी भाषा। यह बात जोर देकर कहानी होगी कि सिट्टेश के पास शहरी जीवन के तनावों को अभिव्यक्त करने वाली भाषा नहीं है। भाषागत असमर्थता की वजह से इस संग्रह की कोई भी कहानी स्थितियों और सम्बन्धों की अर्थहीनता और तज्ज्वित बहुरूपियेपन, ढाग, सहानुभूतिशून्यता का कोई गहरा बोध नहीं जगा पाती है। इसका एक कारण यह भी है कि लेखक महानगर की व्यर्थतामूचक स्थितियों और अर्थहीन होते जा रहे सम्बन्धों से 'आब्सेस्ड' है। इस 'आब्सेशन' के कारण ही इन कहानियों में यथास्थितिसौलता है। स्थितियों के प्रति लेखक के मानसिक रत्न का इन कहानियाँ कुछ पता नहीं चलता है। स्थितियों और सम्बन्धों के चित्रण में भी रचनात्मक वैविध्य के बजाय एक-जैसा-पन है। दरअसल व्यर्थता बोध को अभिव्यक्त करने के लिए जैसी तटस्थ और बेबाक रचना-दृष्टि चाहिए वैसी इन कहानियों में नहीं है।

ज्ञानरजन के पास ऐसी तटस्थ और बेबाक रचना-दृष्टि है। इस रचना-दृष्टि के कारण ही उनकी अधिकांश कहानियों में वर्तमान स्थितियों और सम्बन्धों का अत्यन्त यथार्थ और प्रामाणिक चित्रण हुआ है। ज्ञानरजन की कहानी शय्य होते हुए की अन्तिम पंक्ति है 'अभी लोग पूरी तरह टूटे और बिखरे नहीं हैं। अभी सजान्ति और अज्ञान की तरफ केवल दुरआत हुई है।' यह कहानी मूल्य-स्तर पर अस्तित्व सबूत का बोध कराती है। इस कहानी में रोप होते हुए सम्बन्धों की प्रामाणिक पहचान कराई गई है। घर पहुँचने पर मम्बरे की मनोदशा, माँ, पिता, भाई, बहन, भाभी का निहायत सामान्य, औपचारिक, निरल्साहित और ठंडा रख—वास्तव्य और स्नेह जैसी मनोवृत्तियाँ के स्रोत के मुख जाने का बोध कराता है। परिवार के सभी सदस्य स्वयं में सिमटे हुए हैं और एक दूसरे से अलग और कटे पड़े हैं। वे एक-दूसरे को दोष देते हैं, खीभते हैं, क्रोधित होते हैं, रोव डालते हैं और 'पोज' करते हैं 'माँ गुमसुम रहती है, पिता चिड़चिड़े। उमग गुम गई है। पिता से टीनू तक सब अज्ञातपरिणाम वाले भविष्य के लिए वर्तमान की स्थितियाँ भेल रहे हैं।' इस कहानी में परिवार के परिपूर्ण विम्ब के खडित हो जाने की प्रक्रिया उपस्थित है। पारिवारिक सस्था को कायम रखने वाले आतीय-सस्वारों के अवशेष किस प्रकार समाप्तप्राय, हो रहे हैं, इसकी तीव्र संवेदना जगानी है यह कहानी। पिता कहानी भी इस संग्रह की एक अत्यन्त महत्वपूर्ण कहानी है। इस कहानी में पिता के परम्परागत 'टाइप' का बड़ा

मानिक चित्रण है। तेष्व की दृष्टि स्थिति का पूरा-पूरा जायजा लेती है और दो पीढ़ियों के अन्तर को सही रूप में एकटने का यत्न करती है। इसमें परम्परा के प्रति या परम्परा के प्रतिनिधि 'पिता' के प्रति घृणा उडलने या रोमांटिक विस्मय का विरोध प्रदर्शित करने का भाव नहीं है। यहाँ पिता ऐसे हैं जो जीवन की अनि-वाय सुविधाओं से चिढ़ते हैं, भूलाने हैं अपने को अस्तमृत दिलाते हैं, सभी का निषेध करते हैं और निरकुश हैं। ऐसे पिता के प्रति आज के व्यक्ति को जो प्रतिक्रियाएँ हो सकती हैं, उनका बड़ा तटस्थ चित्रण मनुष्य से जुड़े रहने की सहज बाछा की सापेक्षता में इस कहानी में किया गया है। कहानी के 'वह' को महसूस होता है कि पिता एक भीमवाय दरवाज की तरह खड़े हैं जिसमें टकरा टकरा कर हम सब निहायन पिढ़ी और दयनीय होने जा रहे हैं। इससे उसमें अमन्तोप तो है पर यह अमन्तोप सबत्र सहानुभूति के सूत्र से जुड़ा हुआ है। यहाँ टूटते हुए सम्बन्धों का चित्रण वास्तविक एक सहज है और मानवीय कदना उभारने वाला।

इस सग्रह में अग्र कहानियाँ भी हैं जो नगर संस्कृति में सम्बन्धों के टूटने की प्रक्रिया का मूल्य स्तर पर, सामाजिक सन्दर्भों में गहमास कराती हैं, यह बात और है कि ये कहानियाँ शेष होते हुए, और पिता कहानियों के उच्च स्तर को न छूती हैं। अग्र का मायूम महज और रोमानी रूप जितना अटपटा और विषमगत लगता है—मीरा डेवी और मिसेज भट्टाचार्य के शोड प्रेमालापों के व्यावहारिक और यथार्थ-सन्दर्भों में—यह रोचक ढंग से बयित है दिवास्वप्नी कहानी में। फलतः कहानी में एक कुवारी लडकी की माना पिता के प्रति प्रतिक्रियाएँ व्यक्त हैं। वह पिता के पत्नी से इतर यौन सम्बन्धों और पत्नी के प्रति उसके दुर्व्यवहार को जानती है। एक कुवारी लडकी के मानविक तनाव और उसकी द्वन्द्वपूर्ण मन स्थिति का चित्रण इस कहानी में किया गया है। फेस के इषर और उपर कहानी में दो पीढ़ियों के अन्तर और अजनबीपन को बिना भावुक हुए व्यक्त कर दिया गया है। खसनायिका और बाहव के फूल कहानी में प्रेम की एक परम्पर विरोधी स्थिति का बड़ा सहज चित्रण है।

इस सग्रह में कुछ कहानियाँ ऐसी हैं जो पाठक को अग्रभावित छोड़ जाती हैं। उदाहरण के तौर पर अग्रमहत्या कहानी में आत्महत्या का कोण कथन या विवरण ही है। सोमाएँ में अन्धे-नासे कहानीपन के सिवा कुछ नहीं है। दिसछापी कहानी में विशोरिया की प्रेमासक्ति या दितचरपी का कौतूहलवर्धक चित्रण है। शेष तीन कहानियाँ बेहद सामान्य हैं—उनमें विद्वतियों का चित्रण है या एक खास मन स्थिति में पडे पात्रों की उघेडबुन। ऐसी कहानियों से शहरी जीवन के तनाव की कोई पहचान नहीं हो पाती है।

राजेंद्र पादव की कहानियों का रचना-संसार सिद्धेश और जानरजन की कहानियों के रचना-संसार से भिन्न है। उनकी कहानियों का तर्ज भी भिन्न है और तेष्व भी। एक प्रतिष्ठित कहानीकार होने के नाते उनकी रचना रुढ़ियाँ हैं जिनसे मुक्त होने की कोशिश के नहीं करते या कोशिश के बावजूद मुक्त नहीं हो पाते।

अपने पार की अधिकांश कहानियां इस बात की सबूत हैं कि एक अच्छा-भला लेखक स्वनिर्मित रूढ़ियों से 'कन्डीशन्ड' होकर समय के जीवन्त सन्दर्भों से कंधे कट जाता है और सिमट करके रह जाता है अपनी ही रचनाशीलता के कछुवा-धर्म में। उनकी कहानियों में मध्यवर्ग की रूढ़ परिकल्पना है। मध्यवर्ग के व्यक्तियों के पारस्परिक सम्बन्धों में, गहरे स्तरों पर जो परिवर्तन पिछले वर्षों में घटित हुए हैं, उन्हें या तो वे अनदेखा कर देते हैं या उनका चित्रण सतही ढंग से करते हैं—मध्यवर्ग की टाड़पगत या रूढ़ भ्रवधारणा के कारण। इन कहानियों को ज्ञानरजन की कहानियों के समानान्तर रख कर देखें तो यह बात और भी उभर कर सामने आती है। ज्ञानरजन की कहानियां जहाँ मध्यवर्गीय जिन्दगी के परिवर्तित और जटिल रूप का बोध तटस्थता और प्रामाणिकता से कराती हैं, वहाँ राजेन्द्र यादव की कहानियां मध्यवर्ग की ऐसी धारणा के निर्दर रची गई हैं, जो आज से १५-२० वर्ष पहले के परिवेश से उपजी थी। इस बीच मध्य-वर्ग का साधारण व्यक्ति कितना पिटा है, हाताश और वस्तुह्रास है, इसका बोध ये कहानियां नहीं कराती हैं। सग्रह की कुछ कहानियों के सन्दर्भ में इस बात को लक्षित किया जा सकता है। मेहमान कहानी का 'मैं' एक क्लर्क है जो अपने की निरीह और हीन महसूस करता है एक बड़े आदमी के सामने जो उसका मेहमान बना है। मेहमान के बडप्पन से वह जैसे आतंकित है। उस लगता है कि जो कुछ वह बोलेगा वह निहायत ही छिछला और व्यर्थ होगा। पर, कहानी से मेहमान का कोई विम्ब नहीं उभरता है। मेहमान यहाँ अमूर्त रह गया है। मेहमान की मानसिक स्थिति और जटिल स्वरूप का यदि विम्ब उपस्थित हो पाता तो कहानी के 'मैं' की हीनता को एक मन्दर्भ मिल जाता। कहानी की सरल और सपाट बुनावट भी एक क्लर्क और बड़े व्यक्ति के बीच के फासले को, संवेदनात्मक घरातल पर, उभरने नहीं देती। दाधरा कहानी के मूल कथ्य की वास्तविकता किसी को कोई आपत्ति नहीं हो सकती—शहरी जीवन में सम्बन्धों का यही वृत्त रह गया है। पर, कहानी का रचना-विधान ऐसा है कि कहानी यथार्थ की उपरी पर्त को खरोचती भर है। रिमाण्डर कहानी का कथ्य यह है कि सम्बन्धों में उन्मुक्तता लुप्त हो रही है और कृत्रिमता और औपचारिकता आ रही है। इस कथ्य का इन्हारा रूप कहानी में अवश्य उभरा है पर आज के सन्दर्भों को देखते हुए इस प्रकार के कथ्य की जैसी सश्लिष्ट अभिव्यक्ति होनी चाहिए, वैसी यहाँ नहीं है। चुनाव, धातम साक्षात्कार और शहर की यह रात 'गढी' हुई कहानियां हैं। इन कहानियों में सरलीकृत और सामान्यी कृत संवेदना अभिव्यक्त है जिसे यथार्थ और जटिल सन्दर्भों से जुड़ी हुई नहीं कहा जा सकता।

बदलते हुए सम्बन्धों की अभिव्यक्ति इन कहानियों में विन्कुल न हो, ऐसी बात नहीं है। ऐसे सम्बन्धों का चित्रण और विश्लेषण यादव ने मनोविज्ञान के सहारे करने की कोशिश की है। यो, पिछली पीढ़ी के कई प्रसिद्ध लेखकों ने यह काम खासी गम्भीरता से किया है। ऐसा चित्रण और विश्लेषण करते हुए कई बार सम्बन्धों और मन स्थितियों पर मनोवैज्ञानिक सूत्रों और नुस्खों का हावी हो जाना नितान्त सम्भव

है। डेढ़ पृष्ठ की कहानी अपने पार ही लें। (पिता से वचित) बच्चा माँ के साथ लेटा है, वह उसे चूमता है, उससे लिपटता है, उसकी छातियों पर सदावर, उसके पल्ले से आँखें पोंछता है। उसे लगता है कि वह पापा है और माँ भी ध्यान से देखकर कुछ याद करने की कोशिश करती है। यही 'अपने पार' देखना है। स्पष्ट है कि मनो-विज्ञान के एक निष्कर्ष को लेकर कहानी 'बनायी' गई है और उसे सूत्रबद्ध रूप में प्रस्तुत करने का कौशल दिखाया गया है। अनुपस्थित सम्बोधन में एक जवान लड़की है—सोमा जिसमें यह मानसिक ग्रन्थि बढ़मूल हो चुकी है कि वह माँ जैसी है, माँ का ही प्रतिरूप है। इस ग्रन्थि से वह पीड़ित है और उसका व्यक्तित्व इससे प्रभावित है। यही उसके दिमाग में ठुकी कील है जिसे उसके प्रेमी विग्दी ने देव लिया है। माँ और तेज अञ्जल के सम्बन्ध इस ग्रन्थि की जड़ों को और मजबूत कर जाते हैं। इसमें संदेह नहीं कि लेखक ने सोमा की ग्रन्थिवद्ध मन स्थिति का चित्रण अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से किया है। पर, यदि सोमा के मन में मानसिक ग्रन्थि से मुक्त होने की सहज आकांक्षा भी उभरती हुई दिखायी जाती तो उसका जटिल रूप सहज प्रतीत होना। भविष्य के पास मडराता अतीत सपह की एव सदापर और सफल कहानी है। पति-पत्नी के सम्बन्धों में तनाव या जाने से विच्छेद जरूरी हो गया। विच्छेद के अनन्तर पति की दारुण मानसिक अवस्था का आकलन इस कहानी में है। दाम्पत्य प्रेम की अघैहीनता तो उसने समझ ली, पर बच्ची के लिए अपार स्नेह से उडेलित अपने हृदय को कैसे समझाये ? टूटते हुए सम्बन्धों और भ्रष्ट होते हुए मूल्यों के संदर्भ में वास्तव्य भाव की यह 'करुणा' यथार्थ और आकर्षक है और लेखक ने इस 'करुणा' को बड़े समय से अभिव्यक्त किया है।

समकालीन
रचना-संदर्भ

आज का उपन्यास : जटिल मनःस्थिति से भयावह मानव-स्थिति तक

इधर के कुछेक उपन्यास मेरे सामने हैं। इन्हें पढ़ने से लगता है कि ये नई चुनौतियों के आगने-मामने हैं और इस से उपन्यास की परम्परागत धारणा में परिवर्तन आ रहा है। घटनाओं, प्रसंगों और चरित्रों वाला पुराना चौलटा टूट रहा है और राजनीतिक-सामाजिक स्थितियों के व्योरे अब उपन्यास के लिए महत्वहीन बनने जा रहे हैं। इन उपन्यासों के अन्दर की हलचल से इसकी पुरानी भाषा-शिल्प-संरचना अप्रामाणिक हो गयी लगती है। ये उपन्यास एक भिन्न धारणा पर और एक भिन्न दिशा में प्रयोग की सूचना दे रहे हैं।

ये उपन्यास बाह्य स्थितियों की अपेक्षा अन्तःस्थितियों या मनःस्थितियों या मानव-स्थितियों को केन्द्र में रखकर लिखे गये हैं। इनमें बाह्य और आन्तरिक स्थितियों में एक सर्जनात्मक रिश्ता बँटाने की कोशिश की गई है। ममता कानिया का बेघर, कृष्णा सोबनी का सूरजमुखी अन्धेरे में, गिरिराज किशोर का यात्राएँ, मुक्तिबोध का विषाद और वदीउर्रहमान का एक चूहे की मौत उपन्यासों में इस कोशिश को देखा जा सकता है। ये उपन्यास एक और जटिल या उन्मील हुई मनःस्थितियों या मनो-स्थितियों के शिकरे में जकड़े हुए व्यक्तियों की जीवन-स्थितियों या मनोदशाओं से सम्बद्ध हैं ता दूसरी ओर मानव-स्थितियों की कुर और निर्मम सच्चाई भी इन उपन्यासों में अभिव्यक्त है। पहले कुछ ऐसे उपन्यास लें जिनके मुख्य पात्र एक संस्कारबद्ध या बद्धमूल मानसिकता से पीड़ित हैं। इस मानसिकता की प्रवृत्ति इन उपन्यासों में भिन्न-भिन्न है। इसके रूप और स्तर भी अलग-अलग हैं। यह

मानसिकता घेघर में एक नैतिक-पारिवारिक किस्म की है, सूरजमुखी घग्घेरे के में एक यौन प्रशिक्षण के रूप में है और सात्राए में यह मानसिकता यौन प्राचरण की एक विशेष स्थिति से निर्मित है।

घेघर उपन्यास परमजीत के कोण से या उसके माध्यम से बहा गया है और वही इसका केन्द्रीय चरित्र भी है। दिल्ली से बम्बई में आकर वह पाता है कि वह नितान्त अकेला है। यह अकेलापन उसे सजीविनी के इदं-गिदं भी दोलता है। सजीविनी का अकेलापन वही उसके अपने अकेलेपन से टकराता है और उसके साथ प्रेम-बन्धन में बंधकर उसे महसूस होता है कि वह अकेला नहीं, बम्बई बड़ी और अजनबी नहीं है। शहर अब उसका व्यक्तिगत मित्र हो गया था। बम्बई की विशाल व्यस्तता में सजीविनी उसे अपनी ही तरह एक उदास, विसर्गित के समान लगी थी। पर, परमजीत की कुप्रारेपन की धारणा उसकी जीवन-दिशा को बदलकर रख देती है। जब वह सजीविनी को अपनी धारणा पर खरा उतरता नहीं पाता तो वह उससे सम्बन्ध विच्छेद कर लेता है। सजीविनी के साथ सम्पर्क होने के बाद जिस अकेलापन से उसे निजात मिली थी, वह अकेलापन दुगुने रूप में उसके पूरे अस्तित्व को निगलने लगता है 'इतनी भीड़ के बावजूद परमजीत ने अपने आपको भयानक रूप में अकेला पाया। उसे अब अकेलेपन से तकलीफ होने लगी थी। वह परिचित-दोस्तों की भीड़ में बैठे-बैठे अकेला हो जाता।' पर सभारवद्धता के कारण वह सजीविनी से समझौता नहीं कर पाता। इसी सभार के कारण वह रमा से विवाह कर लेता है और अपनी समस्त निजता गवा बँटता है 'रमा के साथ विवाह होने के बाद परमजीत को लगा कि वह किसी कसाई के हाथों में पड़ गया है और मिथियाने के अलावा कुछ नहीं कर सकता।' एक अच्छा शौमन पनि और एक अच्छा शौमन बाप तो वह बन गया, पर अपनी पहचान ही उसने लिए मुश्किल हो गयी।

यह सभारवद्ध व्यक्ति के तनाव और यातना की स्थिति है और यही इस उपन्यास की महत्वपूर्ण केन्द्रीय स्थिति भी है। यह स्थिति तब घुलना शुरू होती है जब परमजीत सजीविनी से सभोग के बाद पाता है कि वह पहला नहीं है - 'वे सोंग छूटकर अलग हुए तो सजीविनी जल्द-जल्द बपड़े पहनने लगी। पर परमजीत बँटा रह गया, परास्त, आस-पास घूरता हुआ-सा। उसने पाँवों तले फर्श ठण्डा और सख्त था और ऊपर पक्षे की गर्म हवा उसका दम थोड़ा रही थी।' उसने कहा, 'तुमने मुझे पहले क्यों नहीं बताया?' परमजीत ने सबकियों के कुप्रारेपन की पहचान चौख-पुकार और सूत में सम्बद्ध की थी। जब वह ऐसा कुछ नहीं कर पाता तो उसे बेतरह तकलीफ होती है। पहला न होने की निराशा के गन्नाटे के साथ उसे अपनी जिन्दगी का नजारा 'मुकद्दम हुआ दिखाने दे रहा था।' 'वह दुर्घटनाग्रस्त आदमी की तरह सन्न बँटा रहा। सजीविनी का देख-देखकर वह चरित हो रहा था। वही लड़की थी। बिल्कुल वही। पर चितनी अलग लग रही थी। इतनी घाँड़ी दूर बैठे हुए भी वह मीलों दूर

जा पडी थी ।' उमे गुम्मा नहीं आ रहा था, खीभ भी नहीं, पर वह हार गया था । हार का यह गह्रमाम उसकी एक मानसिक ग्रन्थि की उपज है जो उसके नैतिक-पारिवारिक सम्कारों से बनी है । इस ग्रन्थि के शिकजे में जकड़ा हुआ वह एक ओर तो सजीविनी से अपने को पूरी तरह काट लेता है और दूसरी ओर रमा से विवाह करके पहला होने के गर्व की पूर्ति करता है । पर इसके लिए उसे बहुत बड़ी कीमत चुकानी पडती है । उसे अपने विरुद्ध जाना पडता है और अपनी नजरों में अपनी पहचान खोने की यन्त्रणा को भोगना पडता है । परमजीत की सम्कारबद्ध मन स्थिति इसीलिये घोर वैयक्तिक स्तरों पर निर्मित कोई 'फिक्सेशन' नहीं है । यह सम्कारबद्धता नैतिक-पारिवारिक स्तर की है जो उसकी अस्तित्वगन चेतना से टकराती है । यह टकराहट गहरे और जटिल स्तरों पर नहीं, निहायत सामान्य स्तरों पर अभिव्यक्त है । परमजीत की हार्ट फेल से मृत्यु को इतनी सी या इस स्तर की टकराहट के बल पर विश्वसनीय नहीं बनाया जा सका है । इसके लिये यह टकराहट अन्तरात्मा के गहरे या बुनियादी स्तरों पर सश्रमित होनी चाहिये थी । परमजीत की टकराहट को बाह्य परिवेश की सामान्य स्थितियों में उलभाकर अस्तित्व की उन खोलनी हुई, बेसीम स्थितियों को उजागर नहीं किया जा सका है जिसे उसकी मृत्यु जीवन की पूरी सगति में उभरती ।

उपन्यास का कथ्य जहाँ एक सम्भारबद्ध या तनावपूर्ण मन स्थिति हा वहाँ घटनाबहुलता या प्रसंगों की प्रचुरता के लिए कोई गुजाइश नहीं रहती । केवल वही घटनाएँ और प्रसंग आवश्यक होते हैं जो उस मन स्थिति के साथ एक अनिवार्य सगति लिए हुए हों । ऐसे उपन्यासों में घटनाप्रा और स्थितियों को एक अन्तरिक तर्क-सगति में नियोजित करते समय उनके स्टड क्रम को तोडना जरूरी हो जाता है । यह आश्चर्य की बात है कि एक बद्धमूल मन स्थिति को उपन्यासके कनेवर में बाँधते हुए भी ममता कालिया पुरानी वर्णन-प्रणाली और औपन्यासिक संरचना के पिट पिटाये ढरों से क्यों चिपकी रही ? उस मन स्थिति के समानान्तर भाषा का अत्यन्त सहज प्रयोग करने के बावजूद लेखिका सर्जनात्मक अभिव्यक्ति के वाच्य शिल्प की तलाश क्यों नहीं कर सकी ? सारी कथा तीब्रे और सितसिलेदार ढंग से बही गई है । धम्यई जान से पूर्व दिल्ली में परमजीत की मनोदशा या उसके घरवालों का जैसा वर्णन इस उपन्यास में है वह अत्यन्त साधारण है और परमजीत की बाद की रचिया और मनोदशाओं के लिए कोई उपयुक्त भूमिका नहीं बनता । इन्ही तरह रमा की बहन का पूरा प्रसंग भी फालतू विवरणों से भरा हुआ है । बडे उपन्यास में तो व्योरे खप भी सकते हैं, पर लघु उपन्यास का रचाव और सर्जनात्मक परिकल्पना इस तरह के व्योरो के लिए गुजाइश नहीं छोडती । कई बार होता यह है कि कथ्य इकहारा या कहानी में समा जाने योग्य होता है, पर लेखक उसे अनेक प्रसंगों और व्योरो द्वारा सीचकर कथा को विस्तार देता है । इस उपन्यास में भी ऐसा ही हुआ है जिससे संवेदना और औपन्यासिक-सन्त्र में एक द्वन्द्वात्मक स्थिति पैदा हो गयी है । लगना है, यह ममता कालिया के उपन्यास-कार का नहीं, कहानीकार का उपन्यास है । कहानी की संवेदना को उपन्यास के रूप में

फँसाने के कारण ही लेखिका को एक घटना-बहुल बाह्य परिवेश को प्रथम देना पडा है, नहीं तो उपन्यास का कथ्य अधिक आन्तरिक संरचना की मांग करता था, यानी इस तरह के कथ्य को, स्थितियों और चरित्रों को, आन्तरिकता की घोर उन्मुख करते मूर्जित करने की जरूरत थी।

कृष्णा साबती के उपन्यास सूरजमुखी अंधेरे के में भी एक बद्धमूल मानसिक ग्रन्थि है। रत्ती एक जटिल मनोग्रन्थि की गिरफ्त में है। वह तीव्र इच्छा से भर उठती है और हताश हो अपने में ही लीट आती है, अपने से टकराती है, सघर्षरत होती है, लड़ाई लड़ती है, वही बाहर नहीं—बाहरी शक्ति से नहीं—अपने से ही—गहरे में वही भीतर—अपनी ही मानसिक प्रथि से जिस के कारण वह सिर्फ एक चियड़ा है जिस से वह एक बार भी समूची भारत नहीं बन पाती 'हर बार कहीं पहुँच सकने की न मरने वाली चाह और हर बार वीरान वापसी अपनी घोर।' किसी उस से कहता भी है 'हमेशा अपने स अपने अन्दर लड़ते रहने का कोई फायदा नहीं लड़ाई को अपने से बाहर रख कर लड़ना हमेशा अच्छा है।' पर रत्ती भीतर की लड़ाई को बाहर नहीं मोड़ पाती। बाहर मोड़ने की उसकी हर कोशिश एक भ्रम-जाल बनकर रह जाती है 'जिस सड़क का कोई किनारा नहीं रत्ती वही है। वह आप ही अपनी सड़क का 'डैड एण्ड' है, आँखिरी छोर है। उसके लिए भविष्य का अर्थ मिट चुका है।

निस्मदह, यह मानसिक बद्धमूलता की एक जबरदस्त स्थिति है। बचपन में बलात्कार किए जाने के बाद वह देह स उसेंजनाहीन, ठंडी या 'फ्रिज्ड' हो गयी। उसका व्यवहार और आचरण अनामान्य हो गया। मानसिक स्तर पर यौन-संबंधों के लिए सन्निय रहन हुए भी वह शारीरिक स्तर पर काठ हो गयी। उम के सम्पर्क में आन वान पुण्य रोहित, वाली, राजन, श्रीपत उसका व्यवहार में निरास और हताश हो जाने हैं। रोहित और वाली को वह ठंडी और मनहूस घोरत लगती है और राजन उस से कहता है, 'मुझे हमेशा शक था कि तुम घोरत हो भी कि नहीं।' घोर श्रीपत कहता है, 'तुम जम हुए अंधेरे की वह पतं हो जो कभी उजागर नहीं होगी। पर यह अंधेरे की पतं दिवाकर के साथ सभोग में प्रवृत्त होकर उजागर हो उठती है। वह रोमांचित, पुनक्ति और दावली हो जाती है। उम की तीव्र धारों की यह घोर रोमानियत की प्रवृत्ति उस की मन स्थिति को देखते हुए, अटपटी और विचित्र लगती है। सभोग के बाद की उमही प्रतिक्रिया भी लिजलिजेपन की हद तक भावुकतापूर्ण है।

इस उपन्यास की अन्तिम परिणति भी बड़ी असंगत प्रतीत होती है। रत्ती दिन-रात का सहरा नगर दिवाकर के साथ रहने से इन्कार कर देती है, वह धायार सन्धन बोझ और थोथा है और उपन्यास में रत्ती की मन स्थिति की जटिलता की गति में नहीं है। एक जटिल और उलझावपूर्ण मन स्थिति की इस

इस की सरल सापट-नैतिक अभिव्यक्ति ने तथा अन्त की अनासक्त से मुद्रा ने, एक अल्ले भवे उपन्यास को जीवत करके रख दिया है।

गिरिराज किशोर के उपन्यास यात्राएँ में एक भिन्न किस्म की मन स्थिति है। यह स्त्री-सुरक्ष, पति-पत्नी के मीन संबंधों की एक अलग दृष्टि की मन स्थिति है। विवाह के बाद की पहली रात है और बच्चा प्रस्तुत नहीं हो पाती। पत्नी का यह कहना, 'बच्चा हम एक-दो रोज़ तक नहीं सकते', पति के उत्साह को ठंडा कर देता है। बच्चा की स्थिति बड़ी विचित्र है। वह सदैव तालर, जोखिल और अंगी हुई सी लगती थी। दिन के उतार के साथ उसका उतार भी शुरू हो जाता था और रात होते होते वह समाप्त हो जाती थी। बच्चा के बार-बार उसे टालने से, शारीरिक स्तर पर ठंडा और उत्तेजनाहोम बने रहने से उपन्यास का मैं' भासिक और प्रत्यायी रूप से निरंतर पुनःस्वहीन होता जाता है। बच्चा की संवत् के प्रति विरक्ति 'मैं' की उत्तेजना को खत्म कर देती है। वह गर्भ होते होते ठंडा होता जाता है। बच्चा के साथ मोते हुए, उस के शरीर से सटा हुआ रहत हुए भी, वह मियाँल पडा रहता है। महत्व की बात यह है कि यहाँ इस स्थिति का जोष विवरण या चित्रण नहीं है, उसे यहाँ अनुभव के स्तर पर, अनुभव की घातना के रूप में उजागर करने का प्रयास किया गया है, यहाँ देह की प्रासंगिकता और सार्थकता नहीं रह जाती 'मुझे लग रहा था—मेरे शरीर को सब हड्डियाँ टुल गयीं हैं। सिर्फ देह है। मैं इस देह का क्या करूँगा'..... 'हम दोनों को देह एक दूसरे के लिए अनुपयोगी हो गयी थी। उस की देह तो फिर भी थी, लेकिन मैं अपनी देह सो चुका था।'

दोनों के इस दृष्टि के मीन व्यवहार के लिए जिम्मेदार कोई न कोई मानसिक वृत्ति है जिसे स्पष्ट रूप में सुझाने या खालने की प्रयत्ना लेखक उस पर रहस्य का आवरण डाल देता है 'मैं और बच्चा एक ऐसी मानसिकता से गुजर रहे थे जहाँ हम दोनों को एक दूसरे की निवृत्ता का महत्त्व तो था पर एक 'लेकिन' हम लोगों को टोक देता था'। इस 'लेकिन' का कोई मानसिक या अन्त सम्बंध उपन्यास में नहीं है। हाँ, एक महत्त्वपूर्ण सूत्र अवश्य है। 'मैं' की पुनःस्वहीनता का महत्त्व और इसके जुड़ी जानना केवल बच्चा को सापक्षता में है। नीति के साथ मीन-व्यवहार में उसे कोई विकल्प नहीं 'मेरे सामन मान नीति थी। स्तम्भ की तरह। फिमलते-फिमलते मैं उसको पकड लेता था। मैं जानता था उसके साथ मेरी वास्तविकता जिन है। बच्चा की वास्तविकता को मैं नीति की वास्तविकता से स्थानान्तरित नहीं कर सकता था।' 'मैं' को प्रत्यायी पुनःस्वहीनता का यह एक महत्त्वपूर्ण सूत्र है जिसे पकडकर उपन्यास की केन्द्रीय संवेदना तक पहुँचा जा सकता है।

इस उपन्यास में, निरक्षय ही, एक नए और चुनौतिपूर्ण अनुभव-क्षेत्र को उजागा गया है। यह लेखक की सफलता है। क उसने इस स्थिति को स्पष्ट और बदबोवा गही बनने दिया है।

हमारी किस्म के उपन्यास वे हैं जिनमें प्रेम की मानवीय स्थिति का सीधे-सीधे साक्षात्कार किया गया है। मुक्तिबोध का विपात्र और वदीउर्रजमा का एक चूहे की मौत ऐसे ही उपन्यास हैं। विपात्र में व्यवस्था-तन्त्र में जूड़े हुए व्यक्तियों की, विशेष रूप से, बुद्धिजीवियों की दोहरी मानसिक स्थिति या दोरखेपन तथा दुर्दशाग्रस्त स्थिति का बोध कराने का प्रयास किया गया है। विपात्र में व्यवस्था का प्रतीक है बांस और उसका दरवार। बांस इसलिए उपनाम करता है कि लोग उसकी कठपुतली बनें और शंतानी ढाँचे में फिट हो सकें। व्यवस्था का भ्रम बने रहने की लाचारी इस उपन्यास में भी यही ही है जैसी एक चूहे की मौत में। आदमी तैयार रहने है कि आश्रो हमें खरीदो। आत्मा की स्वतन्त्रता-चेचने बासो की सख्या प्रसीम है। उतनी ही बड़ी सख्या है आत्मा को रेहन रखने वालों की। बुद्धिजीवियों की स्थिति इस कदर निरीह है कि वे व्यवस्था से निपटने रहने के लिए बाध्य है। अलग-अलग लोग अलग-अलग ढंग से पूँछ हिलाने है। वे व्यवस्था को न चुनौती दे पाते हैं, न उसके प्रति विरोध व्यक्त कर पाते हैं। उनमें रह जाना है केवल नपुंसक शोध जिसका अनुभव हर उम आदमी को होता है जिसने अपने जीवन की रक्षा के लिए अपनी स्वतन्त्रता देव सायी हो। उनकी आत्मा ऐसी जननेन्द्रिय के समान है जिसकी निजात होनी है और बुद्धिजीवियों की कोई भूमिका नहीं रह गयी 'एबीसाई' शिखण्डी सन्त। जिसने अपनी जननेन्द्रिय को चाबू से काट दिया था। सन्त बने रहने के लिए'।

लखक ने बुद्धिजीवी के नैतिक संकट को इस स्थिति को सामाजिक संदर्भ में उठाया है। व्यवस्था-तन्त्र के निलम्ब को ताडन के लिए उसने 'सृजन शक्ति का और तज रगत और 'सामाजिक भेदा की दलदल को सुवान' का सफल व्यक्त किया है। स्थिति के प्रति तज रगत की इस दृष्टि के पीछे यह विचार है कि 'मुक्ति प्रकृति में प्रकृति की नहीं हो सकती। मुक्ति प्रकृति में, प्रकृति को नहीं मिलती।' लेखक के इस मूल्य और विचार से कोई एतराज नहीं। पर, यह मूल्य और विचार प्रौद्योगिक सज्जनात्मकता का हिस्सा नहीं बन सवा है तथा जीवन-उपग्रहारे में चरितार्थ नहीं हो सका है। मानव-प्रतिष्ठा को अर्थ देने की लेखनीय बाँछा, इस चरितार्थता के अभाव में कोई प्रभाव नहीं छोड़ती। उपन्यास की सज्जनात्मकता, विचारों, धारणाओं, कथनों और विश्लेषणों के बोझ तले, जगह-जगह खण्डित हो गयी है।

वदीउर्रजमा के उपन्यास एक चूहे की मौत में भी व्यवस्था-तन्त्र की भयावहता और उससे जुड़ी मनुष्य की क्रूर निपति का प्रश्न उठाया गया है और उसे गहरे मतेदनात्मक स्तरों पर उजागर किया गया है। इसमें सम्पूर्ण व्यवस्था-तन्त्र एक मायावी दृश्य की तरह व्यवहार करता है और सभी को अपने जूड़ों में दबोके हुए है। तन्त्र में जूड़े हुए, उनमें शामिल और उससे विद्रोह करने वाले आदमी की जटिल और विसंगतपूर्ण स्थिति के संकटों पहलू पहली बार, प्रौद्योगिक

फलक पर जीवन-व्यापार की सगति में उभरे हैं और फटेसी शिल्प के सजनात्मक प्रयोग न इस उपवास को व्यापक सदमों और आभप्राया से सयुक्त कर दिया है।

इस उपवास में प्रतीकावेपण की प्रक्रिया इसकी रचनात्मकता में गुथी हुई है और आज के परिवेग की विसगति और तल्ली को उभारने वाली है। उपवास में 'चूहे चूहेमार' के प्रतीकों को घुटनभरे दफ्तरी वातावरण के परिप्रक्ष्य में रखत हुए भी व्यापक अर्थ सदमों में सकान किया गया है। चूहे मारना केवल फाइला का निपटारा नहीं है। यह एक व्यवस्थाकामी मनोवृत्ति है चूहेमार सिर्फ वही नहीं हाता जो सिर्फ चूहेलाने में चूहे मारता है। प तस्वीर नहीं बनाता चूहे मारता है। यह एक व्यावसायिक मनोवृत्ति है जिसे इस उपवास में निमगतापूर्वक बनकाव दिया गया है।

एक चूहे की मौत में आज के आत्मी की निरोह स्थिति का दफ्तरी माहौल और घुटन की दहान के सदमों में गतिन तत्र और व्यवस्था-तत्र के व्यापक घरातल पर प्रस्तुत करा जाता उपवास है व्यवस्था-तत्र एक तस्वीर सुरंग है जो दिन भर अनगिनत चह (फाइल) सामन उगलती रहती है और उपवास का वह—ओटा चूहेमार—चूहे मारने की नियति का भोगता है क्योंकि चूहेलाने से निवृत्त कर कोई भी चैन न नहीं रह सकता और चूहे मारो या भला मरो व सिवा अर्थ कोई विकल्प उसके सामन न है। व्यवस्था इनकी पचादा है कि वह इस चूहा में जितना अधिक रचि लता है उतना ही वह उनके निकल में फसल लगता है। इस तत्र का लोफ और तागत वतना है कि चूहा की लाय प्रवहना की जाण चाल जितना उपहास किया जाए वह आपना साथ नहा छाडग। चूहेलाने की गतिया दानवा और राक्षसा मा है जो आत्मी व मत्त्व को निचोड डानती है। मनुष्य की आराम, मक्ति व लिए छत्पटाती है पर है-यातार तत्र के सामन मनुष्य से चूहे व रूप में उनका देहान्तरण हा जाता है। वह चूहा बनकर घिमटता और रिरियाता है। वह साचता विचारता मनुष्य के समान है। वास्तव में वह न चूहा है न आत्मा। उसकी स्थिति वाकभुगण्डी जसी है। नख न पुराण तथा पक्ष तत्र की बहानिया के प्रमया का कथा रचना में गुंथकर तत्र की क्रूरता और भयावहता के सदम में मनुष्य की इस अमानवीय होती जा रही मानव स्थिति के यथाथ का बोध कराया है।

इस उपवास में जटिल तथा बद्धमूल मानसिकता और भयावह मानव स्थिति के द्विविध स्तर उद्घाटित हुए हैं यह बात और है कि अभी उपवासों में व स्तर एक से सजनात्मक न हों या कि इनके रास्त में कलागत या नैतिक अवधारणाएँ घाड भा गई हा।

नयी औपन्यासिक सर्जनात्मकता और अस्तित्व के चालू मुद्दावारे

विगत कुछ वर्षों में ऐसी औपन्यासिक कृतियाँ प्रकाश में आई हैं जो उपन्यास के परम्परागत ढाँचे को तोड़ने का उपक्रम करती हैं। यह 'तोड़ना' कही रचनागत दवावों के कारण है तो कही महज एक शैली और शब्दाञ्ज का सूत्र है। उपन्यासकार का ध्यान जहाँ केवल शिल्पगत प्रयोगों तक रहता है वहाँ वह उपन्यास में कोई बुनियादी परिवर्तन नहीं ला पाता। पर, यदि प्रयोग रचना के परिणामस्वरूप हुए हैं तो वे औपन्यासिक विधान में सहोदरता के संकेत देते हैं। आज उपन्यास बदल रहा है और उसके आघात 'शिष्ट' बन रहे हैं। अब उपन्यास नायक की धारणा को छोड़ चुका है और केन्द्रीय चरित्र और मिलमिलेदार कथा का मोह भी त्याग चुका है। आज उपन्यास में बाहरी परिवर्तन भीतरी सन्दर्भ में रहा है यानी भीतर घटित और रूपान्तरित हो रहा है। इसी में क्या अंतरतीव्र से टुकटो में रहती है या एक मुख्य मन स्थिति में जुड़े हुए अनेक प्रसंग रहते हैं। जाहिर है कि कथा के रचाव की यह दृष्टि चरित्र की 'मिथ' का तोड़ रही है। इसमें उपन्यास नए रूप में परिवर्तित हो रहा है। सवाल यह है कि यह परिवर्तन उपन्यास की रचनाशीलता से तालमेल बनाए हुए है या नहीं? उपन्यास, चूँकि, एक कृति है, हमारा सरोकार इतना ही है कि यह अब उपन्यास में रचनात्मक परातल और मूहावरा ला सका है या नहीं?

मेरे सामने दो लघु उपन्यास हैं—रमेश बक्षी का चतुर्ता हृषा लाबा और प्रमोद निनहा का उसका शहर। इन दोनों उपन्यासों में कथागत उपभाव नहीं है। इनमें

कथा की बुनाई घाटे-तिरछे सूत्रों से नहीं की गयी है। इनमें मूल सवेदना का भी इकहरापन है। चतना हुआ लावा में नयी कथा-तैकनीक के बल पर और उसका शहर में कथा को असम्बद्ध टुकड़ों में प्रस्तुत करके उपन्यास की परम्परागत धारणा को खंडित करने का प्रयास किया गया है। पर, रमेश बक्षी का कथा-शिल्प-प्रयोग कथा को भिन्न ढंग से कहने की लेखक को भुविधा भर दे पाया है, उसमें उपन्यास की रचाव-दृष्टि में यही कोई फरक नहीं पडा। सारे प्रमग और स्थितियाँ एक मन-स्थिति के गिदं एक चरित्र को उभारत हैं और कहानी-गठन में सहायक बनत हैं जवकि ये प्रमग और स्थितियाँ भिन्न प्रकार के रचनात्मक सवाजन की अपक्षा रखती थी। दूसरी ओर प्रमोद सिनहा के उपन्यास में कोई एक कथा नहीं है, छोटे-छोटे अनेक कथा-प्रसंग हैं— एक दूसरे में असम्बद्ध पर एक मन स्थिति में जुड़े हुए, किन्तु यहाँ दिक्कत यह है कि धारणा रचना पर हावी हो गयी है।

घससा हुआ लावा में महत्व है एक मनोदशा या मन स्थिति का जो पूरे उपन्यास की धुरी है। इस उपन्यास के 'मैं' की मन स्थिति आत्मघात के लिए पहले में बन चुकी है। उसके लिए मरना किसी कारण में नहीं होता, वह तो एक निश्चय के रूप में मन में पक्का हो जाता है। उसके लिए आत्मघात या मृत्यु एक बढ़मून मानसिक ग्रन्थि है। उपन्यास के 'मैं' को दबोचे हुए है एक भयावह विम्ब— घघा, घघेरा, सीलनभरा तलघर—और उमते राहत पान के लिए वह छटपटाना है। उपन्यास के शुरु से आखिर तक इस भयावह विम्ब का एहसास पाठक के मन में बना रहता है। इस मन स्थिति के लिए क्या कहा जाए? क्या इसे मृत्यु का स्वीकार या वरण या मृत्यु-दश भेदन के बाद का मृत्यु-बोध माना जाए? मुझे लगता है कि इस उपन्यास में न तो मृत्यु का स्वीकार है और न ही उमका बोध। इसमें वह प्रक्रिया ही अनुपस्थित है जिसमें से गुजर कर मृत्यु-बोध की प्रामाणिक सवेदना जगती है। टूटन वाली स्थितियों से गुजरत हुए भी उपन्यास के 'मैं' के मन में मोत-बोत कुछ नहीं आती यानी उसकी मन स्थिति-स्थिति सापेक्ष नहीं है, बढमूल मानसिक ग्रन्थि की उपज है। लगता है आत्मघात और मृत्यु की जो व्याख्याएँ और विवरण इस उपन्यास में घाए हैं, वे धारणात्मक और 'एजेडेमिक' हैं और रचनात्मक रूप में सन्नत नहीं हो पाए हैं।

दरअसल, यह उपन्यास जीवन और मृत्यु के बीच व्याप्त त्रास और उससे मुक्त होने की कहानी कहता है। इसमें मूल प्रश्न है आज के आदमी के अस्तित्व का—जीवन में लौटने, उसे स्वीकारने और उससे सपूकन होने का। इसके पीछे संकल्प-स्वातन्त्र्य और जिजीविषा का भाव है। सारे सवध-सूत्रों के टूट जाने के बाद भी उपन्यास का 'मैं' जीना चाहता है और इसलिए वह मोत से जूमता है और उसकी गिरपन से छूटने की कोशिश करता है। टेकनीकल अर्थ में जिन्दा होते हुए भी उपन्यास का 'मैं' मृतवत् पडा है। उस का 'ब्रेन' फेल हो चुका है पर धडकने

बल रही है। नए मेडिकल सिद्धांत के अनुसार उसे मृत घोषित कर दिया गया है। उसे अर्धी पर डालकर दहनशाल घाट ले जाया गया है। एक अतीत उसके माथ लिपटा है जिसकी उसे खतना है। उसके सामने कई पिछले सदर्भ बोध जाते हैं— पिता का, पत्नी का, प्रेमिका का, और उसे याद आती हैं आत्मघात की मन-स्थितियाँ। वह मृत्यु के रूप रू है, मृत्यु का भयावह अलक और प्राण भेलता है। पर वह हताश और पराजित नहीं है। मृत्यु के विरुद्ध वह लगातार संघर्ष करता है। अर्धी की एक-एक रस्मी की जफटन से अपने को मुक्त करता है और जीवन में लौटता है—किसी आरोग्य मल्लयुक्तता से परे हट कर जीने के लिए। जिन्दगी को बिडबुन नए भिरे से शुरू करता हुए वह स्वयं को अनिश्चितता, 'बैकुण्ठ' की-सी स्थिति में पाता है जहाँ वह कहीं भी जुड़ा हुआ महसूस नहीं करता। यह परिणति स्थिति-सापेक्ष नहीं है, क्योंकि इस तरह पहुंचा गया है वडमूल मानसिक प्रथि के जरिए। यह प्रथि उपन्यास की मूल संवेदना को कोई सदर्भ नहीं पाने देती। पिता, पत्नी और प्रेमिका के प्रति एक खास विस्म की घृणा उड़ेलने वाली जो प्रतिक्रियाएँ उपन्यास में आई हैं (जो अर्धी के उपन्यासों की 'किस्से-गन' बन चुकी हैं), उससे उपन्यास मानसिक बुनबुनाहट और भावुकता से आगे नहीं बढ़ पाता है।

प्रमोद सितला के उपन्यास उसका शहर में न कोई क्या है, न कोई चरित्र और न ही कोई नायक। इस उपन्यास में क्या और चरित्र की परम्परागत मान्यताओं में अलग-अलग कुछ प्रसंगों के सहारे मन स्थितियों को सामने लाया गया है। प्रसंगों में न कोई तारतम्य है न सम्बन्ध पर मन स्थितियों परस्पर सम्बद्ध हैं—सम्बन्धों के विघटन का एक महीन सूत्र उन्हें बाँधे हुए है। आज के आदमी के लिए सम्बन्धों की शाश्वतता का कोई अर्थ नहीं रह गया है। सम्बन्ध उसके लिए प्राथमिक निष्ठा नहीं है। यह उनका लिए एक मुविधा है या अन्धाधी भाव या भीतर में वही भी जुड़े न रहने का बावजूद परस्पर जुड़े रहने की लाचागी। धामूल और लूपिका के सम्बन्ध में केवल मुविधा है—धामूल को लूपिका में मानसिक रति मिलती है। मित्र और एमी के सम्बन्धों में परस्पर माथ बन रहत हुए भी वेगानपन का भाव है—दोनों दो समानान्तर रेखाओं की तरह जीते हैं। लूपिका और दशानन अपने भिन्न-भिन्न रूचियों के कारण एक-दूसरे में जुड़ नहीं पाने—दास्यत्व-सम्बन्ध मर्मपित व्यक्तित्व चाहता है और लूपिका अपनी निजता पाना नहीं चाहती।

निम्नदेह, यह सम्बन्धों का केवल उपरी दृष्ट नहीं, यह सम्बन्धों में भी रहे धातुनिक आदमी की अस्तित्व स्थिति है जिसमें जीतते जाने की संवेदना उसे सतानी और कचोटती है। लूपिका सोचती है—यह बोतना अपने जम में कितना भयानक है, कहीं भी कुछ भी बापिस नहीं आता। जीतते जाने का एहसास उस आत्महत्या की तरह है जिसमें आदमी यह अच्छी तरह जानता है कि यदि उसने ऐसा कुछ भी किया तो उसका अस्तित्व खतरे में पड़ जायेगा और यह खतरा अन्य खतरों

की तरह टाला नहीं जा सकता बल्कि इससे उसके अस्तित्व के ही टल जाने की गुंजाइश रहेगी। 'यथास्थिति का यह कथन सही है, पर यह कथन उपन्यास की सम्पूर्ण रचना-प्रक्रिया में व्याप्त नहीं है। इसी तरह लेखक ने भीतर के खालीपन का कई जगह कथन किया है, पर वह उसकी भयावहता का कोई विम्ब नहीं उभार पाया है। सभी एक दूसरे से ऊबे हुए हैं और पाते हैं कि सभी कुछ निरर्थक है। पर, उब और निरर्थकता की कोई रचनात्मक अनुभूति उपन्यास नहीं दे पाता। इसका कारण है लेखक का अस्तित्व और नियति की चालू धारणाओं में उलझ जाना। उपन्यास के चारू में ही ग्रामूल की मनःस्थिति अस्तित्ववादी ढंग से गड़ी गई है—'बिकार ही बिना सदर्म के उसे सृजित कर दिया गया, जिसमें वह निरीह है और अपने को असहाय महसूस करता है।' और लूपिका सोचनी है, 'हर चीज का एक निश्चिन् भुगतान तय है।' यह अस्तित्ववादी धारणा का ही तर्जोबयाँ है। अस्तित्व दर्शन यहाँ कलात्मक रचाव के रूप में प्रतिफलित नहीं हो पाया है।

इस उपन्यास की मुद्रा कुछेक स्थितियों को उठाने भर की है। ये स्थितियाँ किसी बड़ी मानवीय स्थिति से रिश्ता नहीं जोड़ सकी। ये स्थितियाँ अस्तित्व और नियति से धारणात्मक सतह पर ही अपना सरोकार जता सकी हैं, किसी बड़ी मानवीय स्थिति से इनका रिश्ता नहीं जुड़ पाया। लेखक ने विषयगतियों-भरे, जटिल और 'एन्सर्ड' अनुभव को संप्रेषित करना चाहा है—पर इस अनुभव के समानान्तर भाषा का सृजनात्मक प्रयोग वह नहीं कर पाया है।



यथार्थ के विम्व और औपन्यासिक रचनाशीलता के तकाजे

आखिर वह कौन सा बिन्दु है जिस पर कोई वृत्ति हमें छू जानी है और क्या छू जाने वाला और अभिभूत कर जाने वाला बिन्दु वह कोण बन सकता है जिस से हम वृत्ति को देग परग कर पूरा वा पूरा पा सकें ? लगता है कि मामिक प्रभाव बिन्दु पर निर्भर कोण वा प्रभावाग्रही दृष्टि से किया हुआ मूल्यांकन रचना की बनात्मक सपनता वा अमपनता की पहचान नहीं करा सकता । ऐसा मूल्यांकन-बाण वस्तुपरक न होने से रचना के भीतरी अभिप्रायो और अर्थ-सञ्चेता की समझने और पकड पाने की सामर्थ्य की कमजोर बनाता है । औपन्यासिक वृत्ति में यह खतरा सभसे अधिक रहता है क्योंकि उपन्यास का 'समार' अपनी प्रवृत्ति में सवृल और जटिल होता है और उसकी कई एक तहे होते हैं । इस वजह से उसने भीतरी आशय वा मूल सवेदना तक पहुँच पाना खामा कठिन है । यह कठिनाई तब और भी बढ़ जाती है अगर उपन्यास किसी अचल-विशेष के समसामयिक जीवन के यथार्थ को आकलित करने वाला हो । रामदरदा मिश्र के उपन्यास जिस टूटता हुआ म यह कठिनाई सबसे पहले सामने आती है । आकलित स्वभाव और अभिरुचि बात इस उपन्यास पर कहीं से और किस कोण से बात गुर की जाय ? आकलिकता इस उपन्यास के विवेचन का एक सुविधाजनक आधार बन सकती है, पर इस सुविधापरक रास्ते को अपनाने से उस यथार्थ की शायद खरोच-भर ही मिल सके जो हममें अभिव्यक्त है । इस उपन्यास का 'गाव' विक्ट और सर्वप्राप्ती यथार्थ की लपेट में है और मानव-स्थितियों की विन्नीपिकाओं का आभास देने वाला है ।

इस उपन्यास के सन्दर्भ में यथायं की औपन्यासिक बुनावट से बात शुरू करना ज्यादा सही होगा। उपन्यास के पहले अध्याय को ही लें। इसमें लेखक ने मास्टर सुग्गन के जरिये स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद के स्वप्नों और स्वप्न-भंग की स्थितियों की ओर सकेत किया है। मास्टर के लिए स्वतंत्रता-प्राप्ति रगिन भोर के समान डहडहा उठने वाली कल्पना थी। उसे लगा था एक बड़ी चट्टान जैसे सर से उठ गयी। आकाश में अघकार उगलते हुए बड़े-बड़े बादलों के पहाड़ जैसे पिघल कर बह गये। आज भी मास्टर का वह सपना हारा भले न हो, पर अब अभावों से जर्जरित उसका मन सपनों का तार जोड़ नहीं पाता। कौचड की आशका ने सारे तारों को छिन्न भिन्न करके बिखेर दिया था। लेखक ने बड़े कलात्मक समय से मास्टर सुग्गन की मानसिकता को उभारा है और आर्थिक अभावों के शिकार में जकड़े हुए व्यक्ति की मूल्यगत पकड़ के टूला होने को सूचित किया है। और फिर मास्टर 'गीतवा' के विवाह की सोचना है और सपने में खो जाना है। तभी 'हवा बह गयी, जोर से धान के बिरखे कुनमुना उठे, जैसे कोमल स्पर्श में तिनो बछड़े के रायें। मास्टर सपने में डूब था। एक चील बड़े जोर से टें करके ऊपर से उड़ गयी। उसके पंजे में एक मछली छटपटा रही थी। यह कारा चमत्कार कथन नहीं है बल्कि एक ऐसा विम्ब है जो गहरी अर्थ-व्यञ्जना लिए हुए है और उपन्यास के मूल आशय का गहरा रहा है। सगना है उसके भयानक मन का यह विम्ब (चील के पंजे में छटपटानी मछली) भीतर में उछल कर बाहर प्रक्षेपित हो गया है। तभी एकाएक उसके ध्यान में महोपसिंह आकर अटक जाते हैं और उसे सगना है जैसे बाबू महोपसिंह की भारी-भरकम देह यहाँ से वहाँ तक पसर गयी है। और वह अपने भारी भरकम बोझ के नीचे जमीन की भारी उबकी दबोचे हुए है। ये सभी विम्ब व्यक्ति के भीतर की मशाल-मप्रमित प्रक्रिया को ही उद्घाटित नहीं करते बल्कि उपन्यास के आन्तरिक अभिप्राय से अन्तर्वर्ती सूत्रा के समान जुड़े हुए हैं। स्वातन्त्र्य-स्वप्न के टूटने का एहसास, डरे हुए आदमी की मनःस्थिति, चील का टें करके उड़ना और उसके पंजे में मछली का छटपटाना और फिर महोपसिंह का क्रूर शोषक रूप—विम्बों का यह क्रम आन्तरिक, कलात्मक और सकेतात्मक है। ये विम्ब केवल कुछेक स्थितियों के विम्ब न होकर उपन्यास में एक बृहत्तर अर्थ-सन्दर्भ की अनुगूज छोड़ जाते हैं और औपन्यासिक कलेवर में सार्थक और चरितार्थ होने हैं।

इस उपन्यास में परिस्थितियों का घटाटोप है। एक के बाद दूसरी और एक-दूसरी को काटती-भीटती, बनाती-डहाती परिस्थितियाँ हैं। कभी बाढ़ का प्रकोप, कभी संप-देश, कभी महामारी और कभी चक्रवर्ती की मुसीबत। भूख तो गाव में सर्वत्र व्याप्त है। बदमी का यह सोचना कितना साभिप्राय है—'यह पहरा कितने जगा रहा है। सभी घरों में भूख तोट रही है। भूख की चोरी करने की आशा।' और तिस पर गुडागर्दी—एक-दूसरे की जमीन हड़पने और साफ करने के पड़्यन्त।

मनलव यह कि गाव की जिन्दगी यातना वा न स्वयं होने वाला सिलसिला बन जाती है। इस सिलसिले के अपरिहार्य अंग बने हैं इस उपन्यास के प्रेम-प्रसंग। बुजू-बदमी और भान्दर-शाखा के प्रेम प्रसंगों ने उपन्यास में बहुत जगह घेरी है। पर, ये प्रसंग उपन्यास में अनावश्यक रूप से विन्यस्त नहीं हैं। इन से गाव की जिन्दगी का एक और पक्ष सामने आता है—यातना का एक भावनात्मक छोर। ये प्रेम-प्रसंग गाव में औरत की जिन्दगी की घुटन, विवशता और वेदना को भलना देते हैं, यावजूद रोमांटिक और भावुक अदाओं के।

परिस्थितियों और प्रसंगों का तान-बाना इस उपन्यास में ऐसा है कि उस में बनते विगड़ते सम्बन्धों का और मन स्थितियों के तनाव, विरोध, विमर्श और विडम्बना का बोध हो जाता है। लेखन में परिस्थितियों या घटनाओं का नियोजन इस ढंग से किया है कि प्रसंग और पात्रों के विगड़-बलाप विस्तृत नये रूप में दीप्त हो उठते हैं। पंचायत के चुनाव और चक्रवर्ती आदि ऐसी घटनाएँ हैं जो सबको के सामने सूर्यो को उभार देती हैं। एक दूसरे की पीठ पीठों के प्रयास में हर किशोर की पीठ खुल जाती है। भूषण लाल के एम० सी० ओ० बन कर आने में बड़े चिट्ठे बतकाव हात है और कदमों की विचित्रियाँ सामने आती हैं। अनजान राय के आने में सम्बन्धों के नए सन्दर्भ बनते हैं और उस उखाड़न की साजिशें भी चलती हैं। इस प्रकार की घटनाओं और प्रसंगों का अन्वय इस उपन्यास में लगा हुआ है। आचलिक उपन्यासों की तरह उसमें ऐसा त्रिखराव नहीं है कि घटनाओं में कोई मवध-मूत्रता ही न हो या घटनाएँ एक दूसरे से स्वतंत्र और निरपेक्ष हों। यहाँ घटनाएँ एक-दूसरे से जुड़ी बधी हैं और यथार्थ की तल्मी को सामने लाती हैं।

यह समूचे गाव का यथार्थ है। बग चेतना के यावजूद, यह यथार्थ सुनिश्चित और व्यवस्थित बग धारणाओं से प्रेरित नहीं है। पर एक बात अक्षय खटवती है कि इस उपन्यास में बग की पुरानी यथार्थवादी पद्धति को अपनाया गया है। उदाहरण के तौर पर इस प्रसंग को देखिए

‘बीस भर चादी की हँसुली के लिए चौधरी ने मिफं पाच रुपये दिये हैं, बीस बईमान हैं यह।’

और सतीश मानो दिवा-स्वप्न में सो गया—चौधरी की धोमस आह्वान उस की आँखों के सामने खड़ी हो गई। सतीश ने बड़कर उसके पेट पर सात भारी और हुंकार उठा ‘बमीने, तू अभी भी जिन्दा है, घाजादी मिलने के बाद भी।’ चौधरी पेट पर हाथ फेरता हुआ हँसा—‘मारो और मारो। यह पेट तो तुम्हारा ही है, तुम्हारे गहनों से भरा हुआ है, यह चोट मुझे नहीं तुम्हारे गहनों को लग रही है। घाजादी से क्या होता-जाता है। मैं अपनी जगह पर बसतूर बापस हूँ और मुझे ही क्यों देखते हो, तुम्हारे नेताओं में भी तरह-तरह के चौधरी निम्न आए हैं।’

वैषम्यपूर्ण स्थितियों के चित्रण और वर्णन का यह मुहावरा, निस्संदेह, यथार्थ-वादी ढंग का है। भाषा का रचाव और शैली भी कुछ इस ढंग की है कि यह मुहावरा जल्दतर से ज्यादा मुस्कर प्रतीत होता है। वर्णन की यथार्थवादी रुढ़ि को काटने के लिए व्यंग्य और कटाक्ष काफी सहायक हो सकते हैं। पर, इन औजारों का कोई पना प्रयोग इस कृति में नहीं हो सका है।

इस उपन्यास में लेखकीय दृष्टि भयावह और क्रूर स्थितियों के यथार्थ को एक मूल्य-सन्दर्भ देने की रही है। इस के लिए सतीश को माध्यम बनाया गया है। वह गाव की सीमाओं से लड़ता है और आदर्श गाव का स्वप्न देखता है। पिनीनी यथास्थिति को तोटने का उसमें अपूर्व और सात्त्विक उत्साह और साहस है। कुजू के यह बहने पर, 'लगता है गरीबों का कोई नहीं है,—कल भी नहीं था, आज भी नहीं है। ये गन्दे जानवर कल भी राज करते थे, आज भी राज करने के लिए हाथ-पाव मार रहे हैं, इनके मुँह खून लगा है न आदमी का', प्रत्युत्तर में सतीश आज और उत्साह की वाणी बोलता है 'हा, लेकिन अज इन्हें बरदाश्त नहीं किया जायगा। इन का राज बदलना ही होगा। इसीलिए तो पचायत-राज की व्यवस्था हो रही है। किसी भी कीमत पर इन्हें रोकना होगा मैदान में आने से। य खलबलाए हुए हैं। जब शकर का ताडव-नृत्य होता है तब राक्षस खलबला उठत है। आज शकर का ताडव-नृत्य हो रहा है, सत्य उषड कर सामने आ रहा है, ये राक्षस खलबलाए हुए हैं, इन्हें रोकना होगा.....रोकना होगा.....'

क्या इस प्रकार की आवेशपूर्ण वाणी उपन्यास को किसी मूल्य स्तर से जोड़ पाती है? उपन्यास में जो यदने हुए जीवन-मन्दर्भ और अस्तित्व में जूमने वाली स्थितियाँ हैं, उन्हें देखते हुए सतीश का इस प्रकार का सोचने का रख एक भावुक प्रतिनिया में अधिक ग्रहमित नहीं रखता। बड़मूल भावुक धारणाओं के आधार पर स्थितियों को मूल्य-स्तर पर समान्त नहीं किया जा सकता। दरअसल, गाधी का गाव का सपना मनोश के अवचतन में अटा पडा है। यह उसकी मनोवैज्ञानिक 'फिक्सेशन' या 'आर्क टाइप' बन चुका है। बदली हुई स्थितियाँ उससे सामने हैं और वह उनके बीच से गुजरना भी है। उसे साफ महसूस होना भी है कि 'सत्य तो बुरी तरह से मर रहा है, और सामूहिकता-खड-वंड में बँट कर इकाइयों में छटपटा रही है', तो भी गाधी की गाव की परिक्ल्पना उस की बड़मूल ग्रथि बनी हुई है, तभी तो वह जगू से कहता है—'मैं तो जो भोग रहा हू वह भोग ही रहा हू लेकिन चिना इस बात की है कि गाव का क्या होगा? क्या इसी गाव की कल्पना गावीजी ने की थी?' ...आगे वह फिर कहता है, 'आजादी मिले इतने साल हो गये, लेकिन गाधी का सपना कहाँ पूरा हुआ?' इन धारणाओं की पूरे उपन्यास के 'टेम्पर' से कोई सगति बँटती प्रतीत नहीं होती। उपन्यास के अन्त में सतीश के भाई चन्द्रकान्त का आई० ए० एस० बन कर आने का प्रसंग नितान्त अप्रासंगिक लगता है। उपन्यास

अपने पूरे रचाव, आन्तरिक तर्क-संगति और रचनाशीलता के आघार पर एक टूजेडी बन रहा था, पर लेखक ने उस पर, एक प्रभामहल और सुखद अन्त उढा दिया जिस से लेखकीय दृष्टि और रचना-दृष्टि के बीच द्वंद की स्थिति पैदा हो गयी ।

लेखकीय दृष्टि और रचनाशीलता के इस द्वंद के बावजूद, यह उपन्यास गाँव के समसामयिक जीवन की यथार्थ, क्रूर स्थितियों और यातनाओं की सच्ची और प्रामाणिक तस्वीर पैदा करता है । यह स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद के गाँव-जीवन का अनुभूत यथार्थ विम्व है जो औपन्यासिक रचनाशीलता के तकाजा से जूझता हुआ अपनी सीमा और विशिष्टता के स्तरों को खोलता चलता है ।



मुक्तिबोध को
समीक्षा-दृष्टि

मुक्तिबोध की समीक्षा-दृष्टि

मुक्तिबोध का व्यक्तित्व, साहित्य और साहित्य-समीक्षा एक दूसरे से गहरे में अन्तःसम्बन्धित और सम्पृक्त हैं। इससे यह भ्रम हो सकता है कि उनके कृति-व्यक्तित्व ने साहित्य-समीक्षा में और उनके समीक्षक व्यक्तित्व ने साहित्य-क्षेत्र में अवैध प्रवेश किया हो या अवांछनीय दखल दिया हो। पर, ऐसा भ्रम निर्मूल ही है क्योंकि ऐसा कहने के लिए कोई समुचित आधार नहीं है। इसमें सन्देह नहीं कि उनकी समीक्षाएँ, मूल रूप में, एक कवि की, रचनाकार की समीक्षाएँ हैं जिन्होंने अपने व्यक्तित्व में बाह्य यथार्थ की अभ्यन्तरोत्थरण-प्रक्रिया का घटित होना देखा है और सृजन-प्रक्रिया की राह पर चलते हुए हर मोड़ को देखा, समझा और परखा है। अपने बाल्य-जीवन की यात्रा में उन्हें जो चिन्तन करना पड़ा है, उन्हीं में उनकी समीक्षाएँ अनुप्रेरित हैं। यही कारण है कि यहाँ साहित्य-सम्बन्धी विद्वान्तों और प्रश्नों का जड़ामूल शास्त्रीय विवेचन-विश्लेषण नहीं है। उनका समीक्षक-व्यक्तित्व, रचनाकार-व्यक्तित्व में लगाया नहीं जा सकता। वे दोनों, उनके व्यक्तित्व में, मूलनामक स्तर पर, एक-दूसरे से गहरा रूप में जुड़े हुए हैं। वे एक-दूसरे को प्रभावित ही नहीं, अन्तःसम्बन्धित और सन्तुष्टि भी करते हैं। पर, इनका अर्थ यह नहीं बिना जाना चाहिए कि उनकी समीक्षा-दृष्टि कवि-कर्म की उपज है। उनकी समीक्षाओं के (और कविताओं के भी) पीछे स्रष्टा के माध-माध एक प्रौढ़ और प्रकुट चिन्तक की बैठा है जो अज्ञानानुभूतियों को प्रश्न और निरन्तर व्याख्या और मान्यता करता चला है। उनकी समीक्षाएँ, निश्चय ही, एक दुष्ट, वैचरिक

आधार लिए हुए है। 'सवेदना' और 'ज्ञान', 'कविता' और 'जीवन-समीक्षा' या जीवन-मूल्यांकन, उनके तई अलग अलग 'खानें' नहीं हैं। समीक्षा में (और कविता में भी) सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदना पर उनके जोर देने का यही मुख्य कारण है।

मुंबा मुक्तिबोध ने मार्क्स दर्शन का गहन अध्ययन और मनन किया था। इस दर्शन ने उनकी जीवन-अगत सम्बन्धी धारणाओं को निर्धारित और सुनिश्चित किया था। उनके कवि-मानस पर इसका गहरा प्रभाव पड़ा था। पर, जीवनानुभवों की विविधता और व्यापकता जैसे जैसे उनके सामने प्रत्यक्ष होती गई, मार्क्स-दर्शन से पैदा हुई वैचारिक जकड़न ढीली होती गई। उनकी दृष्टि इस दर्शन की एकांगिता और सीमा को पहचान पाने में उत्तरोत्तर समर्थ हुई। इस 'पहचान' के बाद वे इस दर्शन के प्रभाव-द्विम्ब से बाहर जाने की बराबर कोशिश करते रहे। इस कोशिश में वे कुछ हद तक सफल हुए भी, पर मार्क्सवाद के सिद्धान्तों और विचारों ने उनके दिल-दिमाग में जो 'कन्डीशनिंग' पैदा कर दी थी, उसकी जड़ें बहुत गहरी थीं और जूझने के बावजूद, वे उससे उबर न पाए थे। उन्होंने सही मायने में खुद से लड़ाई की थी, आत्मसर्पण किया था। इस 'लड़ाई' या 'सर्पण' को एक साथ दो स्तरों पर देखा जा सकता है - रचना-स्तर पर और विचार-स्तर पर। इस आत्म-सर्पण ने ही उन्हें अपने समूचे व्यक्तित्व (कृति और निजी) को शोधने की दिशा में प्रवृत्त किया। इस शोधन-प्रक्रिया ने परिणामस्वरूप, उनकी मार्क्सवादी-सामाजिक दृष्टि का संस्कार हो सका और वह अपेक्षया अधिक व्यापक, सहज और साहित्यिक संदर्भ में सार्थक हो सकी। अतः साहित्य-समीक्षा के मूलाधार के रूप में सामाजिक और आर्थिक प्रक्रियाओं पर उनका बल देना बुरा 'एक्सेडेमिक' नहीं है, बल्कि 'मार्क्सवादी' नहीं है। उनकी समीक्षाओं में उनका सम्पूर्ण, दृग्दूषण व्यक्तित्व 'इन्वोल्व्ड' है। उन्होंने साहित्य की विशिष्ट प्रकृति और उसकी सृजनशील प्रक्रियाओं के परिप्रेक्ष्य में सामाजिक और आर्थिक भूमिकाओं का निरूपण करने का प्रयत्न किया है। यह प्रयत्न कितना प्रामाणिक और वस्तुपरक है, यह एक अलग प्रश्न है।

मुक्तिबोध ने सैद्धान्तिक और व्यावहारिक दोनों प्रकार की समीक्षाएँ लिखी हैं। उनके आलोचनात्मक निबन्धों के संग्रह 'आत्मसर्पण तथा अन्य निबन्ध' में १३ निबन्ध हैं जिनमें से अधिकांश सैद्धान्तिक विषयों पर हैं जैसे— 'वाक्य की रचना प्रक्रिया', 'सौन्दर्य-प्रतीति और सामाजिक दृष्टि', 'नवीन समीक्षा का आधार', 'साहित्य और जिज्ञासा', 'अन्तरात्मा और पक्षधरता', और 'समीक्षा की समस्याएँ' आदि। इस संग्रह में कई निबन्ध ऐसे हैं जिनमें नयी वाक्य प्रवृत्तियों के संदर्भ में कल्पित महत्त्वपूर्ण मौखिक प्रश्न उठाए गए हैं और उनका सैद्धान्तिक विवेचन-विश्लेषण किया गया है। कुछेक निबन्ध दृग्दूषण में भी हैं जिनसे उन की व्यावहारिक समीक्षा-दृष्टि का

पता चलता है, जैसे " 'शमशेर मेरी दृष्टि में' और 'सुमित्रानन्दन पन्त' एक विश्लेषण ।' उनकी व्यावहारिक समीक्षा का मेरुदण्ड तो उन का ग्रन्थ, कामायनी : एक पुनर्विचार, ही है जिसमें फ्रैन्सेसी की दृष्टि से 'कामायनी' पर विचार किया गया है । साहित्य-सम्बन्धी ऐसे ही बुनियादी प्रश्न उठाए गए हैं डायरी विधा के अनौपचारिक सहज माध्यम से उनकी पुस्तक, एक साहित्यिक की डायरी में । इन तीनों पुस्तकों के सम्बन्ध में यह बात उल्लेख योग्य है कि इन तीनों में मान्यताओं, स्थापनाओं और मूल विचारों के घरातल पर कोई विरोध, विरोधाभास या असंगति नहीं है । इनमें एक मूलभूत केन्द्रीय-दृष्टि लक्षित की जा सकती है जिसके 'फोकस' में वे हर साहित्य-विषय को देखते हैं । इससे विवेचन विश्लेषण में जड़ता या एक-जैसा-पन घा जाने का खतरा रहता है, पर समीक्ष्य विषयों को विभिन्न कोणों से और विविध आयामों में प्रस्तुत करने में मुक्तिबोध को कोई कठिनाई नहीं हुई है ।

मुक्तिबोध की समीक्षा दृष्टि का यह केन्द्र क्या है ? निश्चय ही यह केन्द्र— वास्तविक जीवन-जगत् और उसके तथ्यों और अनुभवों से बना है । जीवन-जगत् के विविध और व्यापक जीवनानुभवों को वे समीक्षा के आधार रूप में स्वीकार करते हैं । उनका मन है 'साहित्य समीक्षा के मूल बीज वास्तविक जीवन में तजुबों के बतौर उपलब्ध होने वाले ज्ञान और संवेदन और संवेदन ज्ञान में ही है ।' (आत्म सधर्ष तथा ग्रन्थ निबन्ध—पृष्ठ ६८) । वे तो यहाँ तक बढ़ते हैं कि वास्तविक जीवन की संवेदनात्मक समीक्षा शक्ति के अभाव में, साहित्य के क्षेत्र को समीक्षा-शक्ति थोथी होती है (वही, पृष्ठ ६६) । वास्तविक जीवन के संवेदनारमक ज्ञान को वे साहित्य-समीक्षा की मूल दृष्टि या मूल्य के रूप में इसलिए भी स्वीकार करते हैं कि वास्तविक जीवन का संवेदनारमक ज्ञान, न केवल लेखक और समीक्षक में होता है, बल्कि पाठक में भी होता है (वही) । वे जीवन-सत्य को ही सिद्धान्तों का नियामक मानते हैं । वास्तविक जीवन में पाए जाने वाले तत्त्वों का वे साहित्य में प्रकट तत्त्व की सत्यता की जाच की कसौटी मानते हैं । सधेप में कहे तो वे जीवन-मूल्य और कलात्मक साहित्यिक मूल्य में व्यावहारिक सम्बन्ध मानते हैं । जाहिर है कि उनकी समीक्षा-दृष्टि वास्तविकता और वास्तविक जीवन के व्यापक और विविध जीवनानुभवों, जीवन-मूल्यों, आन्दोलनों, आकाशानुभवों और आदर्शों की बृहत्तर पीठिका पर खड़ी है । इस समीक्षा-दृष्टि को जीवन सापेक्ष, मूल्य-सम्पृक्त और समाज-प्रतिबद्ध दृष्टि कहा जा सकता है । कहना चाहे तो इसे प्रगतिवादी समीक्षा-दृष्टि से प्रभावित समीक्षा-दृष्टि कह सकते हैं । पर, मुक्तिबोध ने इस समीक्षा-दृष्टि को एक सर्वथा नया आयाम और मौलिक संस्कार देने की चेष्टा की है । इसे कवि-व्यक्तित्व, सृजन प्रक्रिया और मनोविश्लेषण से जोड़ कर । इस प्रकार मुक्तिबोध ने अपनी समीक्षा को नितान्त भिन्न रूप में विकसित किया है । सवाल ही सकता है कि क्या साहित्यालोचन की यह दृष्टि उपयुक्त और प्रामाणिक कही जा सकती

है ? यों तो स्वयं मुक्तिबोध भी 'केवल एक ही बसोटी से साहित्य को नापना उचित नहीं समझते (एक साहित्यिक की डायरी) । वे अपनी समीक्षा दृष्टि की सीमा से भी भली-भांति परिचित हैं और यह स्वीकार करते हैं कि यह दृष्टि साहित्य के साहित्यिक गुणों की परख की बसोटी हमेशा नहीं हो सकती । (एक साहित्यिक की डायरी) । पर उनके विचार में यह दृष्टि चूंकि साहित्यालोचन की एक नयी दिशा सुझाती है अतः 'साहित्य से उम का तबाजा करना गलत नहीं है ।' साहित्य को सामाजिक दृष्टि से विवेचित करना गलत नहीं कहा जा सकता—इससे नूतन सम्भावना के प्रायाम गुल मकते हैं, पर इसे साहित्य समीक्षा-दृष्टि के रूप में प्रतिपादित किये जान पर अवश्य एतराज किया जा सकता है । सामाजिक, आर्थिक सदमों पर ध्यान देने से साहित्यालोचन में सहायता तो मिलती है पर उसे कलाकृति के कलात्मक मूल्य की परख का मानदण्ड नहीं ठहराया जा सकता । साहित्य का मानदण्ड तो साहित्यिक-कलात्मक-सौन्दर्यात्मक ही हो सकता है । सामाजिक-आर्थिक सदम और वास्तविक जीवन के तथ्य और अनुभव का उम निष्कर्ष की पूर्व-स्थिति का रूप में भोज्य रह सकते हैं । किसी कलाकृति के विवेचन मूल्यांकन में उनका महत्त्व को नकारा नहीं जा सकता, पर उन्हें अन्तिम बसोटी के रूप में मान्यता नहीं दी जा सकती ।

मुक्तिबोध की समीक्षा दृष्टि का यह केन्द्रीय तत्व, उम की रचना दृष्टि और कवि-कर्म-सम्बन्धी धारणाओं का पर्याप्त प्रभावित है । उनका अनुसार कवि अपने अन्तर में व्याप्त जीवन जगत् का प्रकट करता है । उनका विचार है, 'काव्य रचना कवन व्यक्तिगत मनावेदानिक प्रक्रिया नहीं, वह एक सामूहिक प्रक्रिया है और फिर भी वह एक आत्मिक प्रयास है । काव्य रचना को सामूहिक प्रक्रिया मानना क मूल में उनका तब यह है कि 'उम का सामूहिक मूल्य परिपक्व होते हैं, व व्यक्ति की अपनी देन नहीं समाज की या वग की देन हैं ।' इसमें सन्देह नहीं कि काव्य रचना व पीछे सामाजिक सामूहिक प्रभाव-संस्कार रहते हैं और कवि व व्यक्तित्व के मूल स्वभाव के अनुसंग और मूल प्रक्रिया के दौरान व प्रभाव-संस्कार कारककार उदय जाते हैं । सामाजिक, सामूहिक मूल्य रचनाकार की मनाभूमि का निर्मित कर सकते हैं, रचना के प्रेरक तत्व बन जाते हैं, रचना प्रक्रिया में भी मजबूत रह जाते हैं, पर इस सम्बन्ध में काव्य रचना 'सामूहिक प्रक्रिया' सिद्ध नहीं की जा सकती । इस मूल व्यापार में कृति-व्यक्तित्व और कलात्मक तत्वों का एक बहुत बड़ा रोल होता है । इस 'रचना' के महत्त्व का मुक्तिबोध न जानते हो, ऐसी बात नहीं । उन्होंने इस बात को रेखांकित भी किया है यह कहकर कि काव्य रचना एक आत्मिक प्रयास है । कला के तीन धारा का जिस रूप में उन्होंने उद्घाटन किया है वह भी इस बात की गवाही देता है कि काव्य-रचना, अपने मूल रूप में आत्मिक और वैयक्तिक प्रक्रिया है—सामूहिक तत्व भले ही इस संवाग्य हा या व्यापित्ति में सहायता पहुँचाते हैं ।

धैर्यवर्धक दृष्टि से मुक्तिबोध मानव-वास्तविकता और समाज के प्रति प्रतिबद्धता के वाक्य हैं और इसी दृष्टि से वाक्य में 'सौन्दर्य' की प्रतिष्ठा और परख करने पर बल देना है। दूसरी ओर, रचना स्तर पर उन्टू बन्नात्मक प्रतिप्रियाप्रा की पूरी जानबारी है, अतः वे सौन्दर्य प्रतीति का अविच्छिन्न सम्बन्ध सृजन-क्रिया के साथ जोड़ते हैं। एक ओर तो वे सामाजिक दृष्टि के बिना सौन्दर्य प्रतीति असम्भव मानते हैं। (आत्मसंघ तथा अन्य निबन्ध) तो दूसरी ओर उनकी धारणा है कि सृजन प्रक्रिया से हटकर सौन्दर्य प्रतीति असम्भव हो जाती है (एक साहित्यिक की डायरी)। दूसरे शब्दों में कहना चाहें तो उनका विचार सामाजिक दृष्टि और सौन्दर्य प्रतीति में गुणात्मक रूपांतरिता से कोई अन्तर नहीं है।—होना एक ओर तो सौन्दर्य प्रतीति को सामाजिक दृष्टि से सम्बद्ध किया है तो दूसरी ओर सृजन प्रक्रिया से। ऐसा करके उन्होंने सौन्दर्य प्रतीति को तो गहरा स्तरों पर उठाया ही है। सामाजिक दृष्टि को भी गहरी अर्थवत्ता से सम्बद्ध किया है। तो यह बात अवश्य खटकती है कि उन्होंने सौन्दर्यानुभूति को बनावृत्ति की जमानत से उभर बन्नात्मक या सौन्दर्यात्मक तत्त्वों के सन्दर्भ में नहीं उठाया। तो क्या वे बनावृत्ति के बन्नात्मक सौन्दर्य को महत्व नहीं देते? इस सम्बन्ध में उनका अपने शब्दों में प्रमाण माना जा सकता है—'पाठ' का यह आदि कृत्य और प्रथम प्रेम है कि यह बन्नात्मक सौन्दर्य का आत्मसात करके टूटने के समय में प्रयत्न करें। बन्नात्मक सौन्दर्य तो वह सिद्धांत है जिसमें से गुजर कर ही कृति के समय क्षेत्र में विचरण किया जा सकता है, अन्यथा नहीं। स्पष्ट है कि मुक्तिबोध बनावृत्ति के बन्नात्मक महत्त्व का स्वीकार तो करते हैं—पर मानते उस प्रवेशद्वार ही है, कृति का अन्तर्गत तत्त्व नहीं। अन्तर्गत तत्त्व तो उनकी दृष्टि में जीवन ही है सौन्दर्य नहीं।

संक्रान्तिक और तात्त्विक विवेचना के साथ साथ मुक्तिबोध ने अपने समय की समीक्षा-चिन्तियों और दृष्टियों की भी गम्भीर भीमसा की है। इनके मूल्य, महत्त्व और सीमा का उन्होंने अपनी समीक्षा-दृष्टि के केन्द्र में रखकर आकाश है। ऐसा उन्होंने नयी वाक्य प्रवृत्तियों के सन्दर्भ में किया है। प्रगतिवादी समीक्षा और समीक्षका की उन्होंने अच्छी खबर ली है। वे यह मानते हैं कि, आज किसी भी व्यवस्थाबद्ध जैसी विचारधारा का समाज में प्रभाव नहीं—'इतना व्यापक, सर्वांगीण और सघन प्रभाव नहीं कि लक्षक सामाजिक वातावरण में से उसे खींच कर आत्मगत कर सके।' इस मूल आधार को ग्रहण कर, वे प्रगतिवादी और आदर्शवादी समालोचका पर आरोप लगाते हैं कि ये बने हुए साहित्य की जीवनभूमि से असम्पृक्त रहकर साहित्याकित जीवन और साहित्य-सृजन की वास्तविक मानवभूमि, इन दोनों के घनिष्ठ परस्पर-सम्बन्धों के रूप का—इन दोनों के अपने अपने विशिष्ट स्वरूप का आकलन न करते हुए, या छिछली सतही दृष्टि से उनका आकलन करते हुए न्याय निर्णय प्रदान करते हैं। वास्तविक और विविध नवीन साहित्य-कृतियों का मार्मिक विश्लेषण तथा मूल्यांकन करना उन्हें अभीष्ट नहीं। मुक्तिबोध का यह विवेचन सटीक है और उनकी गहन

मूढम दृष्टि का परिचायक है। उन्होंने प्रगतिवाद की भीतरी न्यूनताप्रा को उपाहकर सामने रखा है पर इसका अर्थ यह नहीं कि उन्होंने नयी कविता के समीक्षा सिद्धान्तों और दृष्टियों को कालत की है। अपनी मौलिक समीक्षा-दृष्टि द्वारा उन्होंने नयी कविता की मूल प्रकृति को समझन और उस का विवेचन करने का प्रयास किया है पर नयी कविता की ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियों और मूल्यांकन के सिद्धान्तों का उन्होंने तीव्र और जवरदस्त विरोध भी किया है। नयी कविता के निर्विकल्पक सौन्दर्य-सिद्धान्त व्यक्ति-स्वातंत्र्य के सिद्धान्त, लघु मानव के सिद्धान्त और तथाकथित आधुनिक भावबोध का उन्होंने आवेशपूर्ण खण्डन किया है। इस विरोध और खण्डन के पीछे उनकी समाज प्रतिग्रह मूल्य सम्पृक्त दृष्टि काम कर रही है। इस दृष्टि से पूरी तरह सहमत नहीं हुआ जा सकता। आधुनिक बोध के सम्प्रत्यय में उनकी इस धारणा, जो इस दृष्टि से प्रभाविन है, को मान्यता नहीं दी जा सकती। 'अन्याय के खिलाफ आवाज बुलन्द करना आधुनिक भावबोध है। आधुनिक भावबोध के अंतर्गत यह भी है कि मानवता के भविष्य निर्माण के सघर्ष में हम और भी अधिक दक्षिणतः हूँ तथा वर्तमान स्थिति को सुधारें, नैतिक ह्रास को थाप, उत्पीडित मनुष्य के साथ एकान्त होकर उसकी मुक्ति की उपाय योजना कर।' यह मान्यता आधुनिक भावबोध की पहचान नहीं कराती। इसमें निरा प्रगतिवादी आवेश है।

मुक्तिबोध के काव्य की सृजन प्रक्रिया का एक रचनाकार की हैसियत से विवेचन करने की कोशिश की है। उसके अनुसार रचना के तीन क्षण होते हैं— 'पहला है जीवन का उत्कट अनुभव क्षण। दूसरा क्षण है इस अनुभव का अपने कसकत दुःखत हुए मूलों में पृथक् हा जाना और एक एकी फँटेसो का रूप धारण कर लेना माना वह फँटेसो अपनी आवाज में सामने ही गड़ी हा। तीसरा और अन्तिम क्षण है इस फँटेसो के शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया का आरम्भ और उस प्रक्रिया की परिपूर्णावस्था तक की गतिमानता।' मुक्तिबोध की मान्यता है कि शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया के भीतर जो प्रवाह बहता रहता है, वह समस्त व्यक्तित्व और जीवन का प्रवाह होता है। मुक्तिबोध ने सृजन प्रक्रिया के दौरान तीन महत्वपूर्ण प्रश्न उठाए हैं—काव्य फँटेसो का प्रश्न, भाषा का प्रश्न, सौन्दर्य प्रतीति और सामाजिक प्रतिबद्धता का प्रश्न। मुक्तिबोध ने फँटेसो के प्रश्न का काव्य सृजन-प्रक्रिया के बुनियादी महत्व के प्रश्न के रूप में उठाया है और यही से अन्य प्रश्नों पर भी दृष्टिपात किया है। फँटेसो का जंसा विवेचन उन्होंने किया है वह अत्यन्त गहन और तार्किक है। ऐसा लगता है मुक्तिबोध ने कविता के भीतरी तत्वों के पारम्परिक संपात और प्रक्रिया द्वारा फँटेसो के स्वरूप की मौलिक परिकल्पना की है, पर, जहाँ वे उसका सम्बन्ध साहित्य-रचना के सामाजिक सन्दर्भों से जोड़कर, फँटेसो के आधार पर किसी वृत्ति की व्याख्या करने की कोशिश करते हैं, वही उनकी दृष्टि में पूर्वाग्रह हावी हो जाते हैं। उनकी पुस्तक 'कामायनी', एक पुनर्विचार के सन्दर्भ में इसे देता

जा सकता है। रचना-प्रक्रिया के दौरान फँटेसी कँमे जन्मती और विवसित होती है—उमकी निर्माण-प्रक्रिया मे रचनाकार का रचना-व्यक्तित्व, रचना-बाह्य व्यक्तित्व, बाह्य परिवेश, जीवन के तथ्यो और अनुभवो का क्या योगदान रहता है—इसे समझा जा सकता है 'कामायनी' की उनकी व्याख्या-विश्लेषण और मूल्यांकन दृष्टि से परिचित होकर। वे 'कामायनी' की क्या को फँटेसी मानते है। उनकी मान्यता है कि जिन प्रकार एक फँटेसी मे मन की निगूढ वृत्तियो का, अनुभूत जीवन समस्याओ का, इच्छित जीवन-स्थितियो का प्रक्षेप होता है, उसी प्रकार 'कामायनी' मे भी हुआ है

कामायनी की फँटेसी का स्वरूप क्या है ? वह मानव समस्या के साथ किस रूप मे सम्बद्ध है ? प्रसाद के व्यक्तित्व के किन मूलभूत अन्ततंतवो से वह प्रेरित है, उसकी रूप-रचना और उमकी समग्र गहन सवेदना पात्रो के जरिण किस रूप मे (कलात्मक-अकलात्मक) अभिव्यक्त हुई है—इन सत्र प्रश्नो पर उन्हाने विचार किया है। पर, लगता है इन प्रश्नो पर उनकी दृष्टि, पूर्वाग्रहा से मुक्त नहीं है। यह दृष्टि, मूलतः मावसंवादी चेतना के प्रभाव के परिणामस्वरूप वनी है। इस 'चेतना के कारण उनके कुछ 'आग्रह' हैं जिनमे उनका मूल्यांकनशील मन प्रसित है। इन आग्रहो की गिरफ्त मे पडकर वे यदि 'कामायनी' मे फँटेसी जैस कला-नत्व या सौन्दर्य-तत्व का विश्लेषण करते-करते, समाजवादी या मावसंवादी सूत्रा की व्याख्याओ मे उलभ गए तो कोई आश्चर्य नहीं।

मुक्तिबोध ने, निस्सन्देह, सृजन प्रक्रिया और उसके दौरान उपलब्ध फँटेसी जैसे सौन्दर्य-तत्वो का मौलिक और प्रामाणिक निरूपण किया है। यह जरूर है कि कुछेक स्थानो पर उनके निष्कर्षो उनके विवेचनो के सहज परिणाम प्रतीत नहीं होते। उनकी समीक्षा-दृष्टि का यह एक बुनियादी द्वन्द्व है जिसे उनकी समीक्षाओ मे अनेक स्तरों पर देखा जा सकता है।

